LVMIERE
ET VIE

Cinéma
et vie chrétienne

JEAN-YVES JOLIF
Qu'est-ce que le spectacle ?

CHRISTIAN ZIMMER
Le public de cinéma

HENRI AMET
**Respect du cinéma
Cinéma du respect**

ANTOINE FOURNEL
Le jugement moral et le cinéma

JEAN-CLAUDE HUVE
Les cotes de l'Office catholique du cinéma

54

SOMMAIRE

LVMIERE ET VIE

Tome X Septembre - Octobre 1961 N° 54

Les chrétiens et le cinéma

Si les chrétiens comptent parmi les « usagers » du septième art, ils sont presque totalement absents du monde qui « fait » le cinéma. Il y aurait beaucoup à dire sans doute sur cette apparente stérilité chrétienne au niveau de la création, de la production, de la distribution, de l'exploitation cinématographiques. Pourquoi tourne-t-on si peu de films religieux ou chrétiens et pourquoi ceux qui existent sont-ils, en général, si médiocres ? Pourquoi n'y a-t-il presque pas de réalisateurs et d'interprètes chrétiens ? Une malédiction pèse-t-elle sur le monde du cinéma comme elle a semblé peser longtemps sur le monde « excommunié » du théâtre ?

Mais il faut poser d'autres questions encore. Pourquoi, dans le domaine de la critique, les chrétiens, à part quelques louables exceptions, ont-ils pris une place si médiocre, laissant le champ à des publications et des revues d'inspiration agnostique, anticléricale ou marxiste ? Pourquoi, dans les débats de ciné-clubs, apparaissent-ils si souvent démunis, incompétents et timides, en face de ceux qui ne partagent pas leur foi ? Dira-t-on que c'est parce que les positions chrétiennes sont plus nuancées, moins simplistes que telles ou telles autres et qu'il est, par conséquent, plus difficile de les exprimer en quelques mots, dans la fièvre d'une discussion publique ? C'est peut-être vrai parfois, mais une telle réponse ne saurait, en aucune façon, rendre compte de tous les cas.

Ces diverses interrogations ne nous ramènent-elles pas toutes à une question fondamentale : celle des rapports entre la vie chrétienne et le septième art ? Pour certains — chrétiens inconscients ou endormis, usagers routiniers des salles obscures — le problème ne se pose même pas. D'autres l'ont résolu de façon abrupte et simpliste : le cinéma est une invention du diable ou un divertissement d'ilotes ; il faut fuir ses temples. Pour d'autres encore, l'insertion du cinéma dans leur vie de chrétiens est boiteuse. Ils aiment le cinéma ; ils voient des films ; mais leur manquent certains éléments de jugement ; ils pressentent plus qu'ils ne découvrent vraiment ; ils sont dépaysés et un peu mal à l'aise ; ils souhaitent trouver des guides.

C'est devant ce malaise qu'est situé ce cahier de Lumière et Vie. *Notre but n'est donc pas d'élaborer une sorte d'éthique du cinéma, mais, plus modestement, d'apporter, si possible, une certaine clarté dans les débats qui divisent aujourd'hui spectateurs et critiques catholiques à propos de l'interprétation et de l'« utilisation » des œuvres de l'écran.*

*
* *

Nous ne sommes pas de ceux qui ne comprennent pas « qu'il puisse exister, en matière doctrinale et morale, la moindre divergence devant un film, entre deux critiques chrétiens ». Dire, en effet, que tous les critiques chrétiens « gardent l'entière liberté d'appréciation dans le domaine artistique » - c'est-à-dire pour juger la forme *de l'œuvre - mais que, « se référant aux mêmes dogmes, aux mêmes préceptes », ils ne peuvent* « sur le fond, *différer », c'est, à nos yeux, commettre une double erreur : on raye d'abord d'un trait de plume ce qui fait précisément le jugement moral ; car on supprime le sujet qui juge et on laisse croire qu'il n'existe aucun jeu, aucun décalage entre la réalité concrète et la norme morale (ou dogmatique) universelle ; bref, on oublie que le concret est toujours situé historiquement et que la norme universelle est toujours visée dans des cas particuliers. D'autre part, par des affirmations du genre de celle que nous venons de rappeler, on dissocie de façon indéfendable la forme et le fond d'une œuvre. En fait - nos collaborateurs le disent plus loin à plusieurs*

reprises - il est impossible de pratiquer pareille dichotomie car, dans toute œuvre d'art en général, et dans un film en particulier, le style autant que l'histoire est riche de signification. Et l'on sait bien qu'un thème identique présenté en des styles différents - tragique, comique, épique, réaliste, poétique, etc. - peut revêtir des significations très diverses, voire opposées ou contradictoires. Bien plus : qu'est-ce qu'un film en fin de compte sinon le produit de « formes » telles que la mise en scène, le découpage, le rythme, le montage, etc. ?

Dans une excellente petite étude sur Le cinéma et la foi chrétienne, *l'abbé Ayfre le dit excellemment : « Les valeurs intellectuelles et morales présentes dans le monde de l'art, dépendent de l'art, puisque ce n'est que de lui qu'elles tiennent le mode d'être sous lequel elles apparaissent. C'est ce qu'il importe de ne jamais oublier dans tout jugement sur une œuvre ». Pareillement, dans* Cinéma, foi et morale, *le P. Ludmann écrit : « Un adultère, un meurtre dépendent de la lumière qui les éclaire, d'un certain angle de prise de vue, de l'ambiance dans laquelle ils baignent (...) Assurément il y a plus de santé morale dans les « Filles » de Rouault que dans les anges de Boucher et de Fragonard ; et* Les orgueilleux *dans l'atmosphère pestilentielle de leur déchéance ont plus de tenue que l'élégant* Dans une île avec vous, *film qui observe à la lettre le code de production, mais joue sans cesse d'un érotisme commercial des plus douteux ».*

*C'est à rappeler la complexité en même temps que l'unité des divers éléments qui permettent de juger de la « moralité » - au sens large et noble du mot - des films qu'une bonne partie de ce cahier est consacrée. Nous avons voulu traiter cette question de façon assez ample car, dans les malentendus qui se produisent à son sujet, nous voyons, non seulement la source du désarroi de certaines consciences, mais aussi peut-être l'une des causes de l'*estrangement *et de la navrante stérilité des chrétiens vis-à-vis de la création cinématographique.*

Nous nous garderons cependant de grossir outre-mesure ces difficultés et les querelles qu'elles provoquent parfois entre catholiques. Un coup d'œil sur l'histoire permet en effet de

relativiser singulièrement nos actuels débats : ils sont bien peu de choses à côté de ceux qui, dans les coulisses des théâtres, opposèrent, des siècle durant, « artistes » et « moralistes ». Un peu de patience et de sens du dialogue nous permettront sans doute de parvenir, dans le domaine du cinéma aussi, à la clarté et à la sérénité, conditions nécessaires d'un travail créateur.



En fonction de ce qui vient d'être dit, l'ordonnance de notre cahier est simple. Les deux premiers articles visent à donner les coordonnées du problème : nous soumettons d'abord à nos lecteurs une réflexion sur la nature du spectacle en général et du spectacle cinématographique en particulier. Nous essayons ensuite de tracer à grands traits le visage multiple de l'« usager » du cinéma. Compte tenu de ces données essentielles, les deux contributions suivantes abordent la question de fond et analysent, de façon complémentaire, les conditions et le mécanisme du jugement moral en face de l'écran. Les cotations de l'Office catholique du cinéma jouent un rôle important dans ce domaine ; c'est pourquoi nous rappelons ensuite les cadres dans lesquels cet organisme classe les films et nous reproduisons les critères qui lui permettent d'attribuer telle ou telle cote aux œuvres des cinéastes. Ce bref tableau est suivi d'un important commentaire qui, en aidant à bien interpréter les cotes, éclaire et illustre les principes rappelés dans les deux études « théoriques » sur le jugement moral.

On trouvera encore dans ce cahier la description de deux expériences chrétiennes de culture et de formation cinématographiques ainsi qu'une bibliographie commentée de livres de cinéma. Notre habituelle chronique de disques porte sur un « musicien de cinéma » : Serge Prokofiev. Et, comme de coutume, notre numéro se termine par la recension d'ouvrages récents.

Nous serons heureux d'avoir les réactions et les remarques de nos lecteurs sur cet ensemble qui vise à les aider — pour employer des expressions d'Henri Agel — à faire usage de leur liberté de spectateurs vivants et doués d'une âme.

QU'EST-CE QUE LE SPECTACLE ?

> « *Un bel accord me glace jusqu'aux moelles, me remue d'un frisson. Je voudrais supprimer le public, éteindre ma vue, être le morceau qu'on joue* »
>
> Romain ROLLAND, Le cloître de la rue d'Ulm.

Dans le langage courant, le mot *spectacle* désigne ce qui attire le regard, retient l'attention et arrête la vue. On parle des spectacles grandioses de la nature, on s'attendrit sur le spectacle de l'enfant qui fait ses premiers pas. En un sens plus restreint et plus précis, le spectacle, c'est le théâtre, le cinéma, la télévision, qui ont précisément pour fonction de nous offrir des objets qui captivent notre attention.

Notre langage nous porte ainsi, sans que nous y prenions garde, à privilégier le pôle objectif du spectacle, c'est-à-dire *ce qui est vu*. Sans doute, nous savons bien qu'il n'est aucun spectacle qui ne requière un spectateur ; mais celui-ci n'est là qu'à titre de corrélat en lui-même dépourvu d'intérêt ; *celui qui voit* n'est qu'un témoin passif, et, du même coup, la relation qui le lie au spectacle, — *le fait de voir*, — demeure elle-même dans l'ombre. Il faut bien avouer que cette simplification utilitaire est des plus commodes. Elle permet de penser que le seul problème est celui que pose le contenu objectif du spectacle. Il est de bons spectacles, qui élèvent l'esprit et lui font concevoir de nobles sentiments ou des pensées inépuisables. Il en est de mauvais, qui arrachent l'homme à ses préoccupations essentielles, qui le dégradent, en lui imposant des tableaux immoraux et en faisant sourdre en lui des désirs dépravés. Certains spectacles, enfin, sont en eux-mêmes indif-

férents ; ceux-là sont tout juste bons à distraire et reposer ; un homme sérieux ne se laissera aller à les contempler que pour refaire ses forces et revenir plus courageusement à la vie réelle.

Une telle façon d'aborder le problème, si fréquente qu'elle puisse être, demeure tout-à-fait inadéquate. Elle ne restreint pas seulement la réflexion au contenu objectif, en laissant tomber le mode selon lequel il est vécu par le sujet spectateur ; mais, par une conséquence pleinement logique de cette première restriction, elle ne considère qu'un aspect du pôle objectif lui-même : on ne parle plus de *ce qui est vu,* mais seulement, par mise entre parenthèses du mode d'existence de l'objet appréhendé par le spectateur, de *ce qui* (*est vu*). Autrement dit, on décide du spectacle en oubliant qu'il est précisément un spectacle. A supposer même que l'on parvienne ainsi à formuler des conclusions d'une approximation suffisante et applicables en pratique, il est bien évident qu'elles manquent de rigueur et ne peuvent être vraiment convaincantes. Si l'on désire légiférer souverainement sur le spectacle, il faut d'abord ne pas oublier que l'on parle de *spectacle* et tenter ensuite de savoir ce qu'est le spectacle.

I. LE SPECTACLE, CHUTE DANS L'IMAGINAIRE

Une réflexion sur le spectacle ne saurait sans doute trouver un point de départ meilleur que la célèbre *Lettre à M. d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau. A son ami, qui avait imprudemment invité les genevois à introduire le théâtre dans leur cité, Jean-Jacques répond par une condamnation sans appel du spectacle. Nous verrons que cette critique ne doit pas être acceptée sans examen ; mais sa profondeur ne saurait être contestée : elle prend le problème là même où il se situe en effet, elle atteint à l'essentiel avec un rare bonheur et elle ouvre un champ de réflexion qui demeure bien souvent inaperçu.

D'une façon paradoxale, que la suite de sa démonstration voudra fonder solidement, Rousseau affirme d'emblée qu'il n'y a pas de bons spectacles. Le théâtre est fait pour plaire, non pour instruire et être utile. Les gens ne veulent que des

spectacles « qui favorisent leurs penchants, au lieu qu'il en faudrait qui les modérassent ». La raison n'est bonne à rien sur la scène, seules les passions intéressent. Aussi l'effet général du théâtre est-il « de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions ». Dira-t-on qu'un auteur peut fort bien, s'il le veut, ne dépeindre que des passions nobles, que des amours chastes ? Plusieurs ne nous montrent-ils pas cet objet charmant entre tous, « le plus capable d'émouvoir un cœur sensible », une femme aimable et vertueuse ?

> « Mais cet objet céleste, où se cache-t-il ? N'est-il pas bien cruel de le contempler avec tant de plaisir au théâtre pour en trouver de si différents dans la société ? Cependant le tableau séducteur fait son effet. L'enchantement causé par ces prodiges de sagesse tourne au profit des femmes sans honneur. Qu'un jeune homme n'ait vu le monde que sur la scène, le premier moyen qui s'offre à lui pour aller à la vertu est de chercher une maîtresse qui l'y conduise, espérant bien trouver une Constance ou une Cénie tout au moins. C'est ainsi que, sur la foi d'un modèle imaginaire, sur un air modeste et touchant, sur une douceur contrefaite, *nescius auræ fallacis,* le jeune insensé court se perdre en pensant devenir un sage ».

Le meilleur spectacle qu'on puisse imaginer ne peut donc être qu'indifférent. Mais, pour cette raison même, n'est-il pas condamnable ?

> « Je n'aime pas qu'on ait besoin d'attacher incessamment son cœur sur la scène, comme s'il était mal à l'aise au-dedans de nous. La nature même a dicté la réponse de ce barbare à qui l'on vantait les magnificences du cirque et des jeux établis à Rome : *Les Romains,* demanda ce bon homme, *n'ont-ils ni femmes ni enfants ?* Le barbare avait raison. L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants ».

A supposer que les spectacles soient indifférents, « c'est la nature des occupations qu'ils interrompent qui les fait juger bons ou mauvais, surtout lorsqu'ils sont assez vifs pour devenir

des occupations eux-mêmes, et substituer leur goût à celui du travail ». Et Jean-Jacques conclut paradoxalement : « Quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même ». « Dans une grande ville, pleine de gens intrigants, désœuvrés, sans religion, sans principes, dont l'imagination, dépravée par l'oisiveté, la fainéantise, par l'amour du plaisir et par de grands besoins, n'engendre que des monstres et n'inspire que des forfaits », il est salutaire de multiplier les spectacles :

> « Comme les empêcher de s'occuper c'est les empêcher de mal faire, deux heures par jour dérobées à l'activité du vice sauvent la douzième partie des crimes qui se commettraient ; et tout ce que les spectacles vus ou à voir causent d'entretiens dans les cafés et autres refuges des fainéants et fripons du pays, est encore autant de gagné pour les pères de famille, soit sur l'honneur de leurs filles ou de leurs femmes, soit sur leur bourse ou sur celle de leurs fils ».

S'agit-il au contraire de travailleurs honnêtes et appliqués à leur tâche ? Leurs occupations ordinaires sont leur meilleur amusement ; les spectacles

> « ne serviraient qu'à détruire l'amour du travail, à décourager l'industrie, à ruiner les particuliers, à leur inspirer le goût de l'oisiveté, à leur faire chercher les moyens de subsister sans rien faire, à rendre un peuple inactif et lâche, à l'empêcher de voir les objets publics et particuliers dont il doit s'occuper, à tourner la sagesse en ridicule, à substituer un jargon de théâtre à la pratique des vertus, à mettre toute la morale en métaphysique, à travestir les citoyens en beaux esprits, les mères de famille en petites maîtresses et les filles en amoureuses de comédie ».

Ne faut-il donc aucun spectacle ? Bien au contraire ! Mais les meilleurs sont les spectacles qui ne montrent rien, ceux qui font des spectateurs eux-mêmes des acteurs, donnés en spectacle les uns aux autres. Les spectacles honnêtes sont ceux qui permettent à chacun de se voir et de s'aimer dans les autres, afin que tous soient heureux. « N'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur, qui les tiennent craintifs et immobiles

dans le silence et l'inaction ». La lutte, la course, les joutes sur le lac, les bals, ouverts à toute la jeunesse à marier et présidés par un magistrat, voilà les bons spectacles : au théâtre, il faut substituer la fête.

Le rigorisme de Jean-Jacques peut sembler gratuit. On sera tenté de le mettre au compte d'une humeur difficile, d'un noir pessimisme. Rousseau le prévoit : « Il me paraît plaisant d'imaginer quelquefois les jugements que plusieurs porteront de mes goûts sur mes écrits ». Cet homme qui condamne la comédie, en réalité l'aime à la passion ; lui qui prône la danse s'ennuie à voir danser. Il ne parle que par amour de la « sainte et pure vérité », à quoi il a consacré sa vie. Aussi bien la critique que nous avons rappelée semble-t-elle effectivement engager beaucoup plus qu'un simple ressentiment ; sa pointe finale : « Donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes », l'apologie de la danse et de la fête, le rappel ému des solennités lacédémoniennes, tout cela est plein de sens et manifeste que Rousseau ne condamne le spectacle que pour des raisons qui, selon lui, tiennent à son essence même.

Sur quoi repose, en effet, sa critique ? Sur cette conviction que le spectacle arrache l'homme à sa véritable condition pour le projeter en plein imaginaire : on va « oublier ses amis, ses voisins, ses proches pour s'intéresser à des fables ». Le mal n'est pas tant le passage à l'imaginaire que la satisfaction illusoire qu'il donne aux exigences les plus essentielles à l'homme ; le vice du spectacle consiste en ceci que le spectateur y trouve bonne conscience sans avoir besoin de rien faire, sans en venir à un engagement personnel :

> « Le cœur de l'homme est toujours droit sur tout ce qui ne se rapporte pas personnellement à lui. Dans les querelles dont nous sommes purement spectateurs, nous prenons à l'instant le parti de la justice et il n'y a point d'acte de méchanceté qui ne nous donne une vive indignation, tant que nous n'en tirons aucun profit ; mais, quand notre intérêt s'y mêle, bientôt nos sentiments se corrompent et c'est alors seulement que nous préférons le mal qui nous est utile au bien que nous fait aimer la nature ».

L'homme est ainsi fait qu'il aime la vertu dans les autres, mais n'en veut point pour lui parce qu'elle lui serait coûteuse. Or, le spectacle lui fait voir « ce qu'il voudrait trouver partout : des leçons de vertu pour le public, dont il s'excepte, et des gens immolant tout à leur devoir, tandis qu'on n'exige rien de lui ». Le spectacle le plus moral en apparence devient donc, du fait même qu'il n'est *que* spectacle, souverainement immoral, puisqu'il transmue les exigences morales en pur imaginaire :

> « Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fît de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien ».

Il ne suffit pas de dénoncer le spectacle comme une pure illusion ; il faut ajouter qu'il est séduction. Autrement dit, pour entraîner sûrement le spectateur dans le domaine de l'imaginaire, il le prend par son faible, il conspire avec ses désirs les plus secrets, il lui fait voir ce qu'il désire voir sans jamais le trouver dans la vie réelle. Si l'auteur veut que sa pièce réussisse, il doit faire en sorte que l'imaginaire apparaisse réel, que la fable qu'il invente soit cohérente avec les données culturelles de l'époque. Le théâtre d'Athènes aurait été déplacé à Rome ; sur nos théâtres, la meilleure tragédie de Sophocle tomberait à plat ; si les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière étaient encore à paraître, ils connaîtraient infailliblement l'échec. De même qu'il y a une histoire de l'homme, qui, modifié « par les religions, par les gouvernements, par les lois, par les coutumes, par les préjugés, par les climats », devient constamment différent de lui-même, il y a aussi une histoire du spectacle, étroitement calquée sur la première et la faisant tomber insensiblement dans la pure fiction.

Telle semble bien être la pensée la plus profonde de Jean-Jacques Rousseau : sur la scène, l'histoire réelle devient fable

sans qu'on puisse s'en apercevoir clairement. Le spectacle reprend le réel, — sans quoi il n'intéresserait personne, — mais il le brouille et le transforme en fiction ; son plus grave maléfice est précisément de faire glisser sans bruit le réel dans l'imaginaire et de faire prendre l'imaginaire pour le réel. L'honnête homme croit vivre alors qu'il ne fait que rêver ; et le jeune homme sans expérience recherche dans la vie réelle ce qui ne peut être donné qu'au spectacle. Le remède proposé par Rousseau prend ici toute sa signification : en transformant le spectateur en spectacle, c'est-à-dire en le rendant lui-même acteur, en remplaçant le théâtre par la fête, on mettra fin à cette hémorragie qui fait passer l'histoire vraie dans la simple apparence. Il existe en effet, pense Rousseau, une différence profonde entre le spectateur et l'acteur : le premier tend de tout son être à prendre pour réelle la fable qu'on lui montre ; l'acteur, au contraire, *sait* qu'il ne représente qu'une fable imaginée :

> « Je sais que le jeu du comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croie affecté des passions qu'il imite, et qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout à fait innocente. Aussi ne l'accusé-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver, pour tout métier, le talent de tromper les hommes et de s'exercer à des habitudes qui, ne pouvant être innocentes qu'au théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire. Ces hommes si bien parés, si bien exercés au ton de la galanterie et aux accents de la passion, n'abuseront-ils jamais de cet art pour séduire de jeunes personnes ? »

Ce n'est donc pas l'imaginaire en lui-même qui est une source de dépravation, mais seulement sa confusion avec le réel. Or, la fable n'apparaît sérieuse qu'à celui qui la *regarde,* qui s'y intéresse et *se laisse prendre* par elle ; meilleur est le spectacle, et moins il apparaît comme spectacle, plus au contraire il se confond avec la vie réelle. Que le spectateur devienne lui-même comédien, qu'il *joue* la fable, et le charme sera brisé : il saura à son tour qu'il ne fait que jouer, il vivra l'imaginaire comme imaginaire, il en jouira sans le confondre avec la vie réelle.

La fête introduit, dans l'histoire réelle, comme un suspens, une détente nécessaire. L'homme a besoin de joie ; il ne lui faut pas seulement du temps pour gagner son pain, « il lui en faut encore pour le manger avec joie, autrement il ne le gagnera pas longtemps ». Il faut seulement que la détente soit vécue comme telle dans sa pure gratuité : « Des jours ainsi perdus feront mieux valoir tous les autres ». Le spectacle, au contraire, s'attaque à la réalité pour la dissoudre : ouvrez un théâtre, et bientôt « les élections se feront dans les loges des actrices, et les chefs d'un peuple libre seront les créatures d'une bande d'histrions » ; irrésistiblement, la fiction gagne la totalité du monde ; l'homme vit dans la solitude, impuissant à rejoindre réellement son semblable, à nouer avec lui « les doux liens du loisir et de la joie » qui sont les garants de la République.

II. LE SPECTACLE DONNE A VOIR

Ce que la *Lettre à M. d'Alembert* condamne avec tant de rigueur, ce n'est pourtant pas le spectacle. C'est le spectacle qui n'est déjà plus un spectacle parce qu'il est en contradiction avec ses propres lois internes ; c'est le spectacle perverti. Bien loin de séduire l'homme, en effet, pour le faire tomber dans le pur imaginaire, le spectacle lui apprend à voir les choses. *Le spectacle donne à voir.* Cela ne signifie pas seulement qu'il présente un certain contenu que l'on pourra contempler ; il faut entendre plutôt qu'il est essentiel au spectacle de *donner à voir ce qu'il fait voir,* de manifester que ce qui est représenté sur la scène n'est *que* spectacle. C'est bien ce qu'exigeait Rousseau lui-même, lorsqu'il demandait que le spectateur devînt acteur, c'est-à-dire qu'il vécût l'imaginaire en le sachant, sans confondre le jeu avec la vie réelle.

S'il en est ainsi, le miracle du spectacle, — ou, si l'on veut, sa vertu purifiante, cette *katharsis* que les Anciens lui reconnaissaient, — constitue une véritable conversion. Dans la vie quotidienne, l'homme ne voit pas les choses (voir ce qu'on voit est le plus difficile, comme aime à le rappeler Le Cor-

busier) ; il se perd en elles, il s'y absorbe, il les *vit* immédiatement. Le spectacle lui apprend à les maintenir à distance de soi et lui permet ainsi, dans une forme d'expérience nouvelle, de les voir apparaître. Disons, pour sacrifier au goût du jour, que le spectacle est, au sens premier du terme, une *phénoménologie* : comme une lumière qui révèle (*logos*) ce qui apparaît (*phainoménon*) dans la vie quotidienne, sans y être pourtant jamais vu.

1) *La tentation de vivre sans voir*

N'est-il pas paradoxal d'affirmer que la vie quotidienne n'apparaît qu'à la condition de devenir spectacle ? N'est-il pas évident, au contraire, que c'est à l'intérieur de cette vie que nous voyons vraiment les choses et que le théâtre ne nous donne que des apparences, au sens péjoratif du mot, qu'il ne nous convie à voir que des illusions ? Cette conviction est si fortement enracinée en nous que l'on ne saurait espérer la ruiner tout à fait ; et c'est précisement parce que cette opinion est la plus largement répandue que le spectacle perd son sérieux et devient un simple passe-temps. Essayons pourtant de suggérer qu'il est possible de lui reconnaître une signification beaucoup plus profonde[1].

---

1. Il faut renvoyer le lecteur, bien entendu, au mythe platonicien de la caverne, mais aussi au beau texte (*Phédon,* 109, c-e) dans lequel Platon compare notre situation naturelle à celle d'un homme « logé à mi-distance du fond de la mer ; il s'imaginerait être logé à la surface de celle-ci et, comme à travers l'eau il verrait le soleil et le reste des astres, il prendrait en même temps la mer pour du ciel ; son indolence et sa faiblesse ne lui auraient encore jamais permis de parvenir au sommet de la mer, ni, une fois qu'il aurait émergé de cette mer et levé la tête au dehors vers cette région-ci, de voir à quel point elle est plus pure et plus belle que celle de ses pareils, dont nul non plus ne l'aurait instruit faute de l'avoir vue. C'est la même chose, certainement, qui nous arrive à nous aussi : logeant dans un des creux de la terre, nous nous imaginons loger tout en haut de celle-ci ; nous appelons ciel l'air, comme s'il était le ciel que parcourent les astres. Et voici en quoi le cas est bien le même : notre faiblesse et notre indolence nous font incapables de traverser l'air de bout en bout ; oui, supposons qu'on

Le héros du roman de Balzac, *Le lys dans la vallée,* évoquant les souvenirs de sa petite enfance, nous livre ce trait significatif :

> « Souvent la gouvernante oubliait de me faire coucher. Un soir, tranquillement blotti sous un figuier, je regardais une étoile avec cette passion curieuse qui saisit les enfants, et à laquelle ma précoce mélancolie ajoutait une sorte d'intelligence sentimentale. Mes sœurs s'amusaient et criaient ; j'entendais leur lointain tapage comme un accompagnement à mes idées. Le bruit cessa, la nuit vint. Par hasard, ma mère s'aperçut de mon absence. Pour éviter un reproche, notre gouvernante, une terrible Mlle Caroline (...) feignit de me chercher et m'appela, je répondis ; elle vint au figuier où elle savait que j'étais.
>
> — Que faisiez-vous donc là ? me dit-elle.
>
> — Je regardais une étoile.
>
> — Vous ne regardiez pas une étoile, dit ma mère, qui nous écoutait du haut de son balcon ; connaît-on l'astronomie à votre âge ? »

Pour la mère de Félix, *voir une étoile,* c'est la replacer à l'intérieur d'un système du monde que nous donne la science astronomique ; l'étoile n'est rien, elle est inexistante, en dehors de cet ensemble de rapports. Que l'étoile puisse être autre chose, par exemple la compagne fidèle d'un enfant mal aimé, qui lui parle et qui l'écoute, c'est là une possibilité totalement exclue : seul l'astronome *voit* l'étoile ; un gamin de six ans ne saurait la voir parce qu'à son âge, on ne connaît pas l'astronomie.

Ainsi explicitée, une telle prétention peut apparaître naïve et prêter à sourire. On la retrouve pourtant, sous une forme ou sous une autre, au fondement de toutes nos prises sur le monde ; elle est présente à toutes nos perceptions. Non seulement chaque individu, mais, plus généralement, chaque

---

en atteigne le sommet, ou bien qu'on prenne des ailes et qu'on s'envole, alors en effet on en aurait le spectacle, parce qu'on élèverait la tête, comme ici-bas les poissons en levant la tête hors de la mer voient les choses d'ici-bas ; oui, c'est ainsi qu'on aurait le spectacle de celles qui sont là-haut ».

époque historique, sont caractérisés par *une certaine façon de voir le monde* et de le représenter. Cette façon de voir est vécue comme normale et naturelle, elle est donc entièrement inaperçue. Nous ne savons pas immédiatement que nous ne voyons le monde qu'au travers d'un montage qui limite notre champ de vision ; ce qui nous apparaît ne nous est pas donné comme *le monde vu d'une certaine façon,* mais comme *le monde* purement et simplement. Si l'on nous contraint de le voir autrement, si par exemple les techniques picturales viennent à être bouleversées, si l'on passe de « l'art classique » à « l'art moderne », la nouvelle vision sera jugée anormale, inadéquate ou même grotesque et scandaleuse ; elle ne nous donne pas le monde, pense-t-on, mais quelque fantasmagorie maladive. Et pourtant, comme l'a profondément noté Paul Ricœur, « l'imagination artistique, en tant qu'elle prospecte les possibilités les plus impossibles de l'homme, est l'œil avancé de l'humanité en marche vers plus de lucidité, plus de maturité, bref vers la stature adulte ». Parce qu'il opère constamment cette disjonction entre le monde tel qu'il est vu et tel qu'il peut encore être vu, l'art a « peut-être une fonction permanente de scandale (. . .) L'artiste déchire l'image conventionnelle et hypocrite que les bien-pensants tentent de se donner d'eux-mêmes et ainsi (il) est toujours accusé de pervertir l'homme en abîmant l'image de l'homme »[2].

En nous imposant un point de vue inhabituel sur le monde, la représentation artistique nous conduit à voir ce que nous ne voyons jamais ; elle ne nous introduit pas dans un autre monde, mais à une signification insoupçonnée de ce monde-ci qui est notre monde autant qu'il est le monde de l'artiste. Mais on serait encore loin de compte si l'on n'en venait à définir de façon beaucoup plus radicale la fonction de la représentation artistique. Il suffit pour le comprendre d'accorder un supplément de réflexion à ce que nous disions : nous voyons spontanément le monde d'une certaine façon, qui est

---

2. P. RICŒUR, *L'image de Dieu et l'épopée humaine,* dans *Christianisme social,* 68, 1960, p. 513 et 504.

en nous le fruit de notre histoire personnelle aussi bien que de notre insertion dans une histoire intersubjective. Mais ce point de vue nous demeure inaperçu ; autrement dit, *nous ne voyons pas que nous voyons,* nous ignorons que nous sommes à distance des choses et que nous ne les apercevons que d'une certaine façon, déterminée par le mode de *rapport* concret qui s'instaure entre elles et nous (comment ce rapport pourrait-il être su, là où précisément la distance demeure inaperçue et voilée ?).

Nous voyons ainsi apparaître, dans notre comportement naturel à l'égard des choses et du monde en général, une sorte de présupposé inconscient, qui veut qu'entre le monde et l'homme, aucun tiers ne se glisse, aucune *médiation* n'intervienne, parce qu'il n'y a pas d'entre-deux, parce qu'il n'y a pas *deux*, — un sujet qui voit et une chose qui est vue, — mais une totalité une et sans faille. L'homme ne s'est pas élevé à la condition de spectateur, parce qu'il demeure totalement inconscient de lui-même. Ne s'établissant pas dans le recul que suppose le fait même de voir, il se confond avec ses objets ; il s'épuise à vivre le monde, sans que puisse lui *apparaître* cela même qu'il vit.

Cette identification avec les choses, cette perte de soi dans autrui apparaissent, au sein de la vie courante, comme une possibilité latente, non comme une réalité plénière. Notre vie de tous les jours est enveloppée dans un langage, prise dans des institutions, modelée par des connaissances et des sciences qui sont autant de médiations entre l'homme et le monde et qui empêchent la conscience de se fondre dans les choses et d'être purement et simplement le monde. Mais il suffit que cette possibilité soit effectivement vécue à titre de simple possibilité pour que l'homme éprouve la tentation de la réaliser pleinement. L'histoire de chaque homme et l'histoire de l'humanité sont habitées par des tentatives sans cesse renaissantes qui visent à atteindre enfin l'identité de la conscience et de la Totalité. On peut dire, en ce sens, que l'homme est poursuivi par le rêve de l'immédiat. Il se lasse d'avoir à atteindre les choses au travers d'un langage et d'une représentation,

il aspire à la pure présence, il poursuit une forme de rapport qui ne consisterait plus à *voir,* mais à *vivre.* Avec le Docteur Faust, il se répète que « grise est toute théorie et vert l'arbre d'or de la vie »...

Le mélomane ne se contente pas d'*entendre* les beaux accords. La musique éveille en lui un désir puissant : il voudrait supprimer le public, éteindre sa vue, *être* le morceau qu'on joue. Le poète tente de dépasser la fonction *signifiante* du langage. Il recherche un verbe qui ne sera pas seulement le symbole du monde, mais le monde lui-même. Il s'acharne à écrire des poèmes dans lesquels la totalité du monde sera réintégrée, — non plus sous la forme d'une chose vue ou dite, mais comme inexprimable, dans une sensation pure : « A quoi bon », notait Stéphane Mallarmé, « la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ». Il faut que le langage soit si bien évanescent que cela seul subsiste et soit saisi que les mots rendent présent.

Le désir de l'immédiat hante de même toute entreprise amoureuse, comme le montre bien entre autres l'analyse de Sartre dans *L'Etre et le Néant.* L'amant veut être aimé. Il ne serait satisfait que si l'autre le reconnaissait et le choisissait *librement* (que serait un amour qui ne serait pas un acte de liberté ?) et pourtant *nécessairement* (comment pourrait-il autrement être *sûr* qu'il est aimé ?).

> « Si je dois être aimé par l'autre, dit fort bien Sartre, je dois être choisi librement comme aimé. On sait que, dans la terminologie courante de l'amour, l'aimé est désigné du terme d'*élu.* Mais ce choix ne doit pas être relatif et contingent : l'amant s'irrite et se sent dévalorisé lorsqu'il pense que l'aimé l'a choisi *parmi d'autres.* Alors, si je n'étais pas venu dans cette ville, si je n'avais pas fréquenté chez les *un tel,* tu ne m'aurais pas connu, tu ne m'aurais pas aimé ? Cette pensée afflige l'amant : son amour devient amour parmi d'autres, limité par la facticité de l'aimé et par sa propre facticité, en même temps que par la contingence des rencontres : il devient *amour dans le monde* ».

Il devient en même temps amour fragile et menacé, puisqu'il dépend de circonstances fortuites, puisqu'il n'est écrit nulle part comme événement nécessaire (« Nous étions faits l'un pour l'autre ; il était impossible que nous ne nous rencontrions pas »), puisqu'il est soumis au bon plaisir de l'aimé qui, étant liberté, a constamment le pouvoir de prendre du recul et de se détacher de l'amour. Pour que l'amant surmonte cette menace qui pèse sur lui, il faut qu'il possède la liberté de l'aimé, c'est-à-dire qu'il soit cette liberté même pour autant qu'elle ne se pose qu'en choisissant l'amant. En d'autres termes, le *nous* fondé par l'amour doit se situer au-delà de toute possibilité de dissociation en un *toi* et un *moi* distincts, il doit constituer une unité immédiate et sans faille : alors, les deux amants sont si bien pris dans leur amour qu'une chute dans l'indifférence leur devient impensable.

Mais qu'est-ce qu'une liberté ainsi possédée, sinon l'absence même de liberté ? L'amour ne peut devenir certain et infaillible qu'en cessant d'être un amour ; il ne se débarrasse de sa fragilité essentielle qu'en s'assignant un idéal auquel il ne saurait atteindre sans mourir. Dès qu'on renonce au rêve de l'immédiat, tout redevient fragile en effet. Vouloir être aimé, c'est vouloir que l'autre aime librement, c'est donc aussi vouloir qu'il soit capable de ne pas aimer. Rechercher l'amour, c'est accepter la possibilité permanente de la solitude, puisque c'est maintenir entre le *toi* et le *moi* la différence de la liberté. Renoncer à l'immédiat, c'est en général reconnaître qu'une distance me sépare constamment des choses, d'autrui, du monde, et que je ne les rejoins qu'en assumant cette distance. C'est donc accepter de me poser moi-même et pour moi-même dans ma dimension irréductible, c'est tout au moins entrevoir les chances et le risque de ma liberté.

Parce qu'il offre à l'homme des choses qui sont à voir, mais non point à vivre, le spectacle est, dans son essence même, une invitation à la liberté.

2) *Le paradoxe du spectateur*

Pour découvrir l'essence du spectacle, il suffit de regarder : il y a la salle, où prennent place les spectateurs, il y a la scène,

sur laquelle évoluent les acteurs. Au théâtre de structure classique, on peut substituer le « théâtre en rond ». Alors même les spectateurs, si proches qu'ils en puissent être, ne se mêlent pas aux acteurs ; ils en sont toujours à une certaine distance. Le spectacle suppose cette distance ; il n'est un vrai spectacle que s'il la sauvegarde.

Evoquant ce qu'on a coutume d'appeler le *paradoxe du comédien,* Jean-Louis Barrault s'élevait un jour contre l'idée d'un dédoublement de la personnalité :

> « Sans doute, pour vous donner un exemple personnel, je dois dire que, lorsque j'ai endossé le costume d'Hamlet, mon alliance me gêne, je dois la quitter, et que, dès que j'ai terminé mon rôle, mon alliance me manque. Vais-je dire pour cela que je suis devenu Hamlet ? Non, mais seulement qu'il y a en moi une volonté très forte d'entrer en lui qui par instants se réalise très étroitement. Je ne crois pas me perdre. Je crois même que ce ne serait pas bon de me perdre. Je ne pense pas qu'un seul instant l'acteur cesse de réaliser qu'il est dans un théâtre ».

Ce qui est vrai du comédien l'est aussi du spectateur :

> « N'existe-il pas un *paradoxe du spectateur* au moins aussi important que le paradoxe du comédien ? Il y a, je crois, aussi peu de dédoublement chez le spectateur que chez l'acteur. Il y a seulement une volonté commune d'illusion, une sorte de complicité entre le spectateur et l'acteur pour vivre ensemble une aventure et voir ensemble les personnages de la pièce vivre leur drame ».

On ne saurait donner une satisfaction plus adéquate à l'exigence de Rousseau. Au théâtre, le spectateur est véritablement acteur ; avec le comédien, et autant que lui, il fait que le spectacle soit spectacle, illusion, aventure imaginaire. Il ne veut être que regard, il refuse de vivre ce qu'il voit, comme l'acteur se refuse à s'identifier au personnage qu'il représente. « Je suis sûr », dit encore Jean-Louis Barrault, « que si, dans les moments de fièvre intense, on vous tapait sur l'épaule en vous disant : *Qui est-ce qui est devant vous ?,*

vous ne diriez pas : *C'est Néron,* vous diriez : *C'est de Max* »[3].

Cette complicité du comédien et du spectateur fait du spectacle lui-même une pure *apparence,* ou plutôt elle sauvegarde le caractère de ce qui n'est, dans sa nature même, *qu'* apparence. Que le théâtre ne nous offre qu'une apparence, on n'en doit pas conclure qu'il est futile ni reprendre le mot de celui qui ne s'en laisse pas accroire : « Ce n'est que du théâtre ! ». C'est au contraire dans cette présentation — on dirait presque : dans cette épiphanie — de l'apparence que se résume la fonction la plus profonde et la plus humaine du spectacle : ce qui nous est donné, c'est quelque chose qui ne peut être que regardé, quelque chose qui se laisse intégralement épuiser dans le *voir,* qui ne dissimule rien qui puisse être vécu. Le miracle du théâtre tient tout entier à ceci que, faisant de l'homme un spectateur, il lui permet de voir ce qu'habituellement il ne sait que vivre. Le spectacle n'est qu'apparence ; mais c'est la vie qu'il rend apparente.

Plus ou moins consciemment, mais nécessairement, puisque cela tient à l'essence même du spectacle, l'auteur nourrit le désir ambitieux que Brecht aimait à expliciter de façon didactique :

> « Nous vous rapportons
> L'histoire d'un voyage,
> L'expédition comprend un marchand et deux subalternes.
> Regardez bien comment ils agissent :
> Leur conduite vous paraît familière, découvrez-la insolite,
> Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
> Derrière la règle consacrée, discernez l'absurde.
> Défiez-vous du moindre geste, fût-il simple en apparence.
> N'acceptez pas comme telle la coutume reçue,
> Cherchez-en la nécessité.
> Nous vous en prions instamment, ne dites pas : *C'est naturel,*
> Devant les événements de chaque jour.
> A une époque où règne la confusion, où coule le sang,
> Où on ordonne le désordre,
> Où l'arbitraire prend force de loi,

---

3. Nous citons une interview rapportée dans *Recherches et Débats du C.C.I.F.,* Août 1949.

Où l'humanité se déshumanise...
Ne dites jamais : *C'est naturel*
Afin que rien ne passe pour immuable »
(*L'exception et la règle,* Avertissement initial).

Comme le dit fort bien la veuve Leokadia Begbick, dans un intermède de *Homme pour Homme* :

« Monsieur Brecht affirme : *Un homme est un homme,*
Et ça, chacun peut l'affirmer, en somme,
Mais Monsieur Bertolt Brecht prouve aussi comme
On peut faire tout ce qu'on veut d'un homme :
Le démonter, le remonter comme une mécanique,
Sans qu'il y perde rien, c'est magnifique.
(...) Monsieur Bert Brecht espère que vous verrez le sol où [vous marchez
Comme sables mouvants fuir sous vos pieds
Et que vous comprendrez en voyant Galy Gay
Que la vie en ce monde n'est pas sans danger »

De telles déclarations peuvent inquiéter : une volonté si explicite d' *apprendre* quelque chose au spectateur ne conduit-elle pas en droite ligne à un « théâtre à thèse », à un spectacle qui ne sera plus qu'occasion de philosopher, voire d'endoctriner ? On sait avec quelle verve Ionesco a vilipendé le reniement du spectacle, qu'il aperçoit, ou feint d'apercevoir, dans la « théorie brechtienne » (*L'Impromptu de l'Alma*). Mais ce n'est pas en substituant au drame l'énoncé d'une thèse philosophique que le théâtre enseigne l'homme, Brecht le savait fort bien ; et l'on peut appliquer au théâtre ce qu'Alain disait de Balzac, — que les idées qu'on y peut découvrir « ne sont jamais de réflexion ; elles sont la rumeur naturelle des personnages ; elles n'ont rien de neuf ou de rare ; seulement l'on s'y heurte » (*Histoire de mes pensées,* p. 209). L'avertissement et le commentaire que Brecht nous propose sont une réflexion après coup ; ils énoncent ce que pourra dire le spectateur en quittant la salle. Ils ne font pas ou ne font plus partie du monde imaginaire qu'est le spectacle. Tout au contraire, ils expriment une décision relative à ce monde-ci, qui est le lieu de la vie quotidienne. Mais cette nouvelle façon de se comporter dans le monde sérieux est le fruit du passage par l'imagi-

naire. Elle n'est pas une considération moralisante que l'on ajouterait au spectacle et qui lui demeurerait extérieure : elle est la réflexion qui dévoile le sens de cette « rumeur naturelle des personnages » à quoi l'on s'est heurté, la compréhension de cette expérience originale qu'est le spectacle. L'action, selon la remarque de Romain Rolland, surgit du spectacle de l'action.

Le spectacle, disions-nous, est la source d'une conversion. Non seulement il fait apparaître pour le spectateur des choses qu'il n'avait jamais vues, les ayant simplement vécues, sans prendre sur elles le moindre recul. Mais encore, et plus essentiellement, il conduit à une nouvelle forme de rapport avec les choses, avec autrui, avec le monde en général. Essayons de l'expliciter quelque peu.

Nous avons insisté jusqu'à présent sur l'idée d'une *distance,* qui paraît bien essentielle au spectacle. En ne tenant compte que de ce seul élément, on donnerait à penser que le spectacle se réduit pour l'essentiel à un pur formalisme, qu'il n'est qu'un exercice de vision et que peu importe ce qui est vu, le contenu objectif ou le drame. La *Lettre à M. d'Alembert* nous garde d'une telle erreur : on ne court au théâtre que pour y trouver le spectacle de la vie, un auteur qui ne tiendrait pas compte de cette demande verrait son œuvre tomber à plat. Il y a là un phénomène plus qu'accidentel. Le *voir* est inséparable de son objet. Je ne vois jamais *n'importe quoi,* comme si, dans un premier moment, j'exerçais le pur fait de voir en lui-même et pour lui-même, pour en faire bénéficier ensuite un objet quelconque. L'objet est beaucoup plus qu'une occasion de voir : il est ce qui suscite la vision, ce qui, en quelque sorte, me soudoie, on dirait presque : me contraint de voir. Je ne vois jamais que ce qui est *visible par moi.* Il faut, de toute nécessité, que l'auteur me présente des objets qui font partie du champ de mon expérience et se laissent intégrer au monde historique qui est le mien. Je ne puis voir que ce que je puis vivre. Un spectacle qui ne serait pas le spectacle de la vie ne serait déjà plus un spectacle : il tiendrait sans doute le spectateur à distance, mais à distance d'une totale absence d'objet. Un tel spectacle ne serait qu'une invitation au sommeil ou à l'ennui...

C'est dans cette obligation qui lui est faite de montrer le vécu que résident sans doute la faiblesse du spectacle et la source de sa perversion : Rousseau l'a compris mieux que personne et nous devrons tenir compte de son jugement. Mais c'est aussi ce qui fait sa force et lui donne une signification profondément humaine. La conjonction réussie de la vie et de la distance à l'égard de la vie, voilà bien en effet la condition même de l'homme et le commencement de la liberté. Serait-il trop pompeux de déclarer que l'homme naît à lui-même quand il devient spectateur ? Mais comment comprendre à moindres frais la fascination que le spectacle exerce sur l'homme et le sentiment de joie inexplicable, et si originale, qu'il peut faire naître ?

Sur la scène, les personnages *vivent.* Parce qu'ils vivent, les événements semblent leur advenir avec le caractère inéluctable du Destin. Les efforts d'Edouard II pour faire surgir une nouvelle civilisation et donner à l'Angleterre un visage inédit se heurtent à des résistances invincibles. Le cours naturel des choses tient en échec les résolutions les plus fermes. La leçon la plus évidente qui semble se dégager de cette aventure — et ce prince ami de la paix en vient lui-même à la tirer, — est qu'une force irrésistible déchaîne la violence, l'infidélité, la haine, le meurtre ; telle est la texture de l'histoire et l'homme n'y peut rien.

Telle est du moins la conclusion qui s'impose à celui qui vit le drame. Il s'éprouve lui-même comme une marionnette, il vit comme englué dans une nature qui lui interdit d'être autre et d'agir différemment. Tout autre est la conclusion du spectateur. L'existence d'Edouard II n'est pas, à ses yeux, le spectacle de la fatalité, mais bien la découverte vécue de la liberté. Voyant l'histoire vécue, il ne la comprend pas comme une séquence rigoureuse de nécessités ; les événements ne lui semblent pas déterminants, il y découvre le creux de possibilités multiples. Le destin qui afflige le prince n'est pas inscrit dans les choses ; s'il y a destin et fatalité, c'est parce que le héros se soumet aveuglément à sa situation. Tout lui paraît *naturel,* et donc inévitable. Que l'on prenne du recul, que la

vie devienne spectacle : il apparaît alors que cette *nature* déterminante n'est qu'illusion ; il devient manifeste qu'elle n'est rien, sinon le renoncement de l'homme.

Rejoignant en quelque façon Rousseau, Brecht déclarait, à la fin du *Petit Organon pour le théâtre,* que « le spectateur fait plus que voir ». Sans doute faut-il l'entendre en ce sens qu'il n'est pas un spectateur *passif,* un regard qui ne ferait qu'enregistrer des objets extérieurs. La notion même de *spectateur passif* est contradictoire : voir, c'est entrer dans une expérience nouvelle ; prendre la distance qui fait apparaître le vécu, c'est introduire dans le vécu lui-même une dimension jusqu'alors insoupçonnée.

III. LES DANGERS DU SPECTACLE

Ne subsiste-t-il rien des critiques énoncées par Jean-Jacques Rousseau ? Nous avons essayé de montrer que le spectacle y échappe complètement s'il est un vrai spectacle. Il y a vrai spectacle chaque fois que la vie est représentée et cela implique une synthèse du vécu et de la distance prise à l'égard de ce vécu. Telle est, pourrait-on dire, l'essence du spectacle. Cette essence est normative, elle exprime les conditions qui doivent être satisfaites. Qu'on y manque d'une façon ou d'une autre, qu'on échoue à réaliser la synthèse, et l'on ne parlera plus de spectacle que par équivoque. Rousseau ne s'acharne pas contre l'essence du spectacle ; il en reconnaît au contraire le contenu et il en montre la signification humaine lorsqu'il fait l'apologie de la fête. Ce qu'il rejette, c'est le spectacle tel qu'il le voit réalisé et concrètement offert à ses contemporains ; dans sa réalisation empirique, le spectacle lui apparaît blâmable, pour cette seule raison qu'il contrevient aux lois de son essence.

Cette essence, telle que nous l'avons définie, n'est-elle pas rebelle à toute réalisation concrète ? La question surgit inévitablement dès qu'on remarque le caractère antinomique de ses deux composantes : comment peut-on allier le vécu et la distance à l'égard du vécu, s'il est vrai que le fait de vivre se laisse définir lui-même par la négation de toute distance ?

L'essence du spectacle est-elle autre chose qu'une visée idéale, vouée à n'être jamais satisfaite ?

1) *La dynamique du spectacle*

« C'est une chose incroyable comme il est difficile de se faire comprendre des hommes, dès qu'on tâche de s'élever un peu au-dessus de leurs passions », écrivait Romain Rolland a son amie Malwida von Meysenbug. « Pas un qui ait été capable (en dehors de mes amis très intimes) de chercher dans ma pièce autre chose que des portraits d'aujourd'hui et des allusions contemporaines ». Cette « sorte de complicité entre le spectateur et l'acteur », cette « volonté commune d'illusion », dont parlait Jean-Louis Barrault, apparaissent ici fragiles et menacées. Elles ne semblent pas données ni toutes faites ; l'homme de théâtre doit les conquérir, sans avoir l'assurance de rester maître du terrain.

Le conflit naît lorsque le spectateur entre dans la salle ; quand le rideau se lève, le malentendu éclate : l'offre ne répond pas à la demande. Le spectateur n'est pas venu pour voir, mais pour *participer*, pour vivre une aventure qui le consolera des platitudes de son existence. Il veut, en s'identifiant aux personnages, en se projetant sur la scène, c'est-à-dire dans l'imaginaire, éprouver ce que la vie réelle lui refuse : voir triompher la justice, s'épanouir l'amour, s'ordonner le monde, ou, à l'inverse, ressentir l'angoisse et la douleur qui répondent noblement à l'échec des valeurs. C'est en fonction de ce désir, peut-être inavoué, qu'il jugera du spectacle : « C'est bien comme dans la vie », ou au contraire : « Ce n'est que du théâtre ». Il ne veut pas être spectateur ; on le comprendra, si l'on sait à quel prix il est difficile à l'homme de s'arracher à la vie ; on ne saurait entrer dans la salle de spectacle sans éprouver une peur secrète : pour voir, ne faut-il pas cesser de vivre ?

L'auteur, les comédiens, le metteur en scène surtout, vont conduire le spectateur là où il désirait ne point aller. Il veut participer ? Le voilà sollicité de voir. Par la violence et par la ruse on essaie de lui faire accepter ce qu'il ne désire pas. On l'enchaîne à son fauteuil, on multiplie les obstacles qui

le retiennent de monter sur les tréteaux. Le théâtre apparaît ici comme un séducteur, qui use de tous ses charmes pour piper quiconque s'abandonne à lui.

Le conflit est essentiel au spectacle, si l'homme n'est pas immédiatement spectateur. Chacun pourtant sait bien que l'homme de théâtre préfère souvent éviter ce bon combat pour pactiser avec les désirs de sa clientèle. Il n'aura de cesse qu'il n'ait rendu plus facile et pour ainsi dire immédiate la participation. Il atténuera la distance, il dissimulera le caractère illusoire du spectacle, il souhaitera uniquement rejoindre la vie et coller étroitement à elle, masquant tout ce qui pourrait encore suggérer que l'on est au théâtre. Tel est le théâtre *réaliste,* dont toute l'ambition est de *faire vrai,* d'être une représentation du monde si exacte que l'on puisse oublier qu'elle n'est que représentation et la prendre pour le monde lui-même. Le spectateur sera satisfait, parce qu'il n'aura pas eu à se faire spectateur. Le théâtre n'est alors qu'une chute inconsciente dans l'imaginaire, il manque à sa fonction essentielle.

Refuser cette mauvaise solution, qui supprime le spectacle lui-même, conduit immanquablement à des difficultés insurmontables. Il faut admettre que l'essence du spectacle est en quelque façon contradictoire, qu'il n'est aucune solution qu'on pourrait croire définitive et que le théâtre ne trouve son équilibre et sa vérité que dans une tension continuelle.

Le metteur en scène doit tout d'abord s'opposer aussi fortement qu'il le peut au désir de participation qui anime le spectateur. Il soulignera donc tout ce qui indique la distance et concourt à donner le sentiment de l'illusion. Au rideau, aux feux de la rampe, qui marquent déjà la séparation entre la scène et la salle, on ajoutera, par une incessante recherche technique, un certain nombre d'éléments nouveaux. On connaît suffisamment les innovations de Brecht, dont Bernard Dort dresse le catalogue :

> « L'utilisation de pancartes destinées à annoncer l'action, à en indiquer le lieu et le moment, l'éclairage du plateau par des sources de lumières visibles, le schématisme des décors qui servent seulement à situer l'action, la richesse,

la multiplicité des objets qui « cristallisent » en quelque sorte le rapport de l'homme au monde, qui nous le signifient, la discontinuité du jeu des acteurs, le découpage du texte même en plusieurs plans : plan de la conversation banale, plan de la déclamation, plan des « songs », — plans qu'il importe de montrer séparés l'un de l'autre, l'erreur (fort commune parmi les comédiens qui jouent du Brecht) consistant à passer insensiblement de l'un à l'autre, comme par gradation[4]... »

La découverte de tels procédés répond sans conteste à une exigence fondamentale du théâtre, bien loin d'être une recette particulière à Brecht et aux émules du *Berliner Ensemble.* Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, elle ne saurait suffire à résoudre heureusement le problème du spectacle.

La distance qui rend possible la vision, nous l'avons fait déjà remarquer, doit être une distance relative à quelque chose, à un objet visible et donc à la vie elle-même. Alors même qu'il veut le tenir en échec, l'homme de théâtre doit entrer en connivence avec le désir du spectateur ; il faut bien qu'il représente la vie, faute de quoi rien ne sera fait. Sa difficulté est donc toujours renaissante ; à chaque instant réapparaît le risque de manquer le spectacle. Si c'est la vie qui est représentée, le spectateur trouve toujours un élément pour nourrir son besoin de vivre ; il demeure soumis à la tentation, et, paradoxe insoutenable, celui-là même l'y induit qui voudrait en même temps l'y arracher. Seule, une fuite en avant, jusqu'au moment où le rideau tombera sur la scène finale, permet de surmonter la difficulté sans qu'elle soit jamais résolue ou évincée[5]. Le spectacle ne peut être la juxtaposition ni davantage la synthèse achevée du *voir* et du *vivre.* Il faut le concevoir

---

4. B. DORT, *Le réalisme épique* de Brecht, dans *Les temps modernes,* n° 161, Juillet 1959, p. 81. Les mises en scène de Roger Planchon au *Théâtre de la Cité,* à Villeurbanne, illustreraient de façon originale l'analyse qui s'imposerait sur ce point.

5. On pourra réfléchir sur l'*Histoire de l'Opéra,* de R. LEIBOWITZ, qui montre comment ce genre artistique a évolué de l'exhibition de chant au drame musical de plus en plus réaliste, et comment cette évolution même a entraîné une spécialisation progressive des voix. Cf. R. LEIBOWITZ, *Le secret de la Callas. Réflexions sur l'art du chant,* dans *Les temps modernes,* Juillet 1959, p. 124-144.

comme une dynamique, ou, si l'on veut, comme une dialectique. Accomplissant en lui le passage perpétuel entre l'immédiat de la vie et la médiation du voir, le spectateur accède à ce qui est sans doute la situation inconfortable de l'homme.

Ce n'est pas, ajoutons-le, en demeurant à mi-chemin de la vie, pour diminuer d'autant le risque, que le spectacle se sauvera. C'est plutôt en allant jusqu'au bout, en voulant être l'apparence, aussi pure que possible, de la vie. C'est de cette vérité que le spectateur a peur, contre elle qu'il se défend, en affectant l'ennui, en refusant de se « laisser prendre » ou en recourant à cette défense si efficace que lui fournissent le rire, la recherche du double sens, l'examen attentif des défauts ou des splendeurs physiques du comédien... Le spectateur veut vivre le spectacle. Mais il y met une condition : il souhaite éprouver au théâtre ce qui lui est ailleurs refusé ; il attend que ce soit bien comme dans la vie — mais dans une vie qui ne comporterait aucune opacité, qui ne mettrait aucun obstacle à l'accomplissement de ses besoins affectifs. Ce qu'il veut vivre, en un mot, c'est la vie dont il rêve plutôt que la vie « réelle ». Tablant sur ce désir de vivre, l'auteur du spectacle doit pourtant en nier la partialité. C'est la distance même entre l'apparence vraie et l'apparence trompeuse qui arrachera le spectateur à la participation et l'astreindra à se soumettre à sa condition.

Représenter authentiquement la vie, réveiller l'apparence dans toute sa vérité, cette tâche est sans doute la plus difficile, la plus irréalisable peut-être. Car l'apparence n'est pas donnée toute faite dans le texte qui sera mis en scène ; elle n'est pas immanente aux mots, comme un objet enfermé dans un coffre. Elle ne se manifeste que dans un juste rapport établi entre les mots, les personnages, les situations. Inventer ce juste rapport, faire parler les données brutes qui servent de point de départ, il y a là beaucoup plus qu'une œuvre technique. La mise en scène n'est rien de moins qu'une recréation de l'homme et du monde. Comment s'en étonner, comment attendre moins de ce démiurge qu'est le metteur en scène, si, en définitive, on ne peut aborder le spectacle sans se heurter constamment à l'homme, qui s'y trouve mis en cause ?

2) *Le cinéma est-il un spectacle ?*

Si courtes qu'elles puissent être, de telles réflexions permettent, dans une certaine mesure, de préciser et de poser plus adéquatement le problème moral du spectacle. Plus essentiellement que sur le contenu objectif, au-delà de *ce qui* est montré, il faut s'interroger sur le *mode de rapport* qui se noue entre le sujet et l'objet. Si l'on a raison de penser que le spectacle a pour fonction essentielle de faire de l'homme un spectateur, il est bien évident qu'il ne relève pas seulement d'un jugement esthétique, la morale n'intervenant que pour jauger les situations ou les objets représentés. C'est dans son essence même de spectacle qu'il doit être jugé moralement ; en toute hypothèse, il touche l'homme et le transforme. La question à poser doit donc être ainsi formulée : tel spectacle conduit-il ou non à une forme d'existence authentiquement humaine, est-il ou n'est-il pas un spectacle au sens rigoureux du terme ?

Les pages qui précèdent ont voulu répondre à la question posée. Le spectacle, au sens empirique du terme, peut inciter le spectateur à cette façon d'exister qu'est la participation. Il peut, à l'inverse, établir le spectateur à distance de la vie, lui permettant ainsi de la juger. Dans le premier cas, on parlera de spectacle moralement mauvais, pour cette seule raison qu'il déshumanise celui qui le contemple. Peu importe, alors, que le contenu objectif soit lui-même moral, que le bien triomphe et que le mal soit puni, qu'aucune situation équivoque ne soit même effleurée : le mal est plus profond ; il consiste en ceci que l'homme est jeté dans l'imaginaire et provoqué à renier sa condition essentielle.

Dans le second cas, la valeur morale du spectacle sera *objectivement* bonne, parce que l'attitude provoquée chez le spectateur est toute de recul, de jugement, de domination. Il faut, bien entendu, réserver le point de vue *subjectif* : voir apparaître le sens du vécu peut être si atroce, et, d'autre part, la tension entre le *voir* et le *vivre* demeure, au spectacle, si constante, qu'on ne peut en bien des cas s'y risquer sans réflexion. Le vrai spectacle suscite la maturité ; mais aussi il la présuppose.

La moralité du spectacle ne requiert pas seulement la moralité de l'auteur, qui doit viser à la vérité du sens qu'il se propose de faire apparaître. Elle suppose aussi un certain appareil technique, sans lequel l'apparence ne serait pas vécue comme apparence, puisqu'il n'y aurait aucun recul. La recherche de la distance, nous l'avons dit maintes fois, est rigoureusement essentielle. Cette remarque nous introduit assez naturellement à la réflexion sur le cinéma, que veut esquisser ce cahier de *Lumière et Vie*.

Si nous avons poursuivi notre réflexion en nous référant au théâtre, à l'exclusion du cinéma, ce n'était pas par quelque mépris inavoué pour une forme de spectacle préjugée mineure en quelque sens que ce soit. Nous nous proposions seulement, en insistant longuement sur les conditions requises de tout spectacle, de faire mieux sentir, peut-être, le problème spécifique que pose le cinéma.

On peut supposer acquises un certain nombre de conditions accessoires de la moralité du cinéma. On peut rêver, par exemple, que les producteurs et les metteurs en scène, parvenus à une totale indifférence à l'égard de l'argent, s'assignent pour but exclusif d'enseigner l'homme à l'homme. On peut se plaire à imaginer que les distributeurs et les directeurs de salles parviennent au même désintéressement, que les acteurs et les actrices établissent une barrière infranchissable entre leur vie privée et leur carrière professionnelle, que les agents de publicité ne se recrutent que parmi les hommes du meilleur goût. On peut encore, à la façon marxiste, rêver d'une nouvelle forme de société. Dans ce meilleur des mondes, le problème essentiel du cinéma ne serait pas encore résolu.

Ce problème nous semble tenir, en effet, à la technique même du cinéma, qui ne lui permet d'offrir au spectateur *que* l'image, l'apparence, à l'exclusion de tous les procédés qui sauvegardent la distance. Si paradoxal que puisse paraître ce fait, le cinéma atteint à la perfection du spectacle, mais d'une façon telle qu'il faut se demander s'il peut être un spectacle. Il accomplit souverainement le vœu implicite de tout spectacle,

puisqu'il ne présente rien qui ne soit imaginaire. Plus de décors apparents, plus de machinerie, plus de feux de la rampe ; l'acteur lui-même demeure rigoureusement invisible : il s'est comme détaché du personnage qui seul se manifeste. Mais cette absence parfaite de tout mélange, de toute compromission entre le réel et l'imaginaire prive le spectateur de toute défense contre son désir de participer au drame, en se projetant sur l'écran. Ne pouvant plus être comparé à rien d'autre, l'imaginaire n'apparaît plus comme imaginaire. Nous revenons à l'« antre obscur » dont parlait Jean-Jacques Rousseau.

A ne considérer que ses éléments essentiels et indépendamment de ce qu'il fait voir, le cinéma apparaît donc très différent du spectacle théâtral. Il est, à vrai dire, *participation* beaucoup plus que *spectacle.* La scène même a disparu ; l'écran est dans la salle ; l'imaginaire rejoint la vie réelle et se substitue à elle ; l'irréel apparaît comme surréel.

Il ne faut pas s'étonner si l'enchantement se poursuit lorsque le spectacle est terminé et si l'histoire mythique des vedettes relègue dans une sorte d'irréel l'histoire vraie de la politique. Il n'est pas moins compréhensible que l'usager du cinéma ne désire rien tant que retrouver sur l'écran, mais transposé dans le style du merveilleux, ce qu'il voit dans la vie quotidienne. Si l'on a pu croire que la *nouvelle vague* nous donnait enfin le vrai cinéma, c'est parce qu'elle n'apportait rien d'autre, en définitive, qu'un vérisme mythique. Comme l'a bien noté R. Borde,

> « on était tout content de voir à l'écran des jeunes gens qui se suicidaient en écoutant du Vivaldi ou qui épinglaient du Van Gogh sur le papier à fleurs de leur hôtel minable. On prenait pour de la nouveauté les scènes de nuit filmées en pellicule Tri-X, parce que les rues se mettaient soudain à ressembler à de vraies rues et que des voitures noires étincelaient sous le néon. On trouvait que les amoureux avaient le ton juste et que le cinéma devenait moins bégueule, qu'il collait mieux à la réalité. On saluait comme un miracle que l'écran restitue les tics, l'argot, le décor de ce temps (...) Toute une part du choc que le public a

> éprouvé devant la *nouvelle vague* n'a été justement que le plaisir naïf de retrouver ce qu'il voyait dans l'existence : des blue-jeans, des scooters et les lumières de la ville[6] ».

Le spectateur peut entrer au théâtre naïvement ; si le spectacle est bon, si le metteur en scène est conscient de sa tâche, les assistants seront pris dans la dynamique du spectacle, ils seront *faits* spectateurs. Au cinéma, cette dynamique semble se détendre à l'extrême. Les puissances affectives du spectateur, sa tendance au rêve et à l'imaginaire sont puissamment sollicitées sans que rien, semble-t-il, fasse appel à sa faculté de prendre du recul et de juger. Par un phénomène étrange, cette œuvre d'une *raison* technicienne hautement développée qu'est l'image filmique attaque l'homme au niveau de sa sensibilité et lui impose une vision du monde qu'il ne peut contrôler. P. Fougeyrollas et G. Cohen-Séat l'ont récemment montré dans un remarquable ouvrage :

> « L'information visuelle crée un monde dont on peut dire, certes, qu'il est un monde imaginaire, mais, ce faisant, elle transforme si profondément l'existence de l'homme en l'intégrant à ce monde qu'il en devient, pour ainsi dire, un monde surréel (...)
>
> Descartes, suivant en cela la tradition scolastique, croyait qu'un être ne pouvait engendrer d'effets contenant plus de puissance qu'il n'en contenait lui-même. C'est en vérité, qu'il concevait cet engendrement non comme une véritable création mais seulement comme une transmission à la manière de ce qui se passe quand une boule de billard en heurte une autre en la rencontrant dans son mouvement. Aujourd'hui force nous est de reconnaître que l'homme crée des systèmes d'action qui ont infiniment plus de pouvoir que lui[7] ».

Ils ont infiniment plus de pouvoir en ce sens qu'ils imposent à l'homme une représentation du monde qui ne peut être ni jugée ni dominée, puisqu'elle n'est pas le fruit de l'intelli-

---

6. R. Borde, *Un cinéma de la vérité subjective,* dans *Les temps modernes,* n° 177, janvier 1961, p. 839-840.

7. G. Cohen-Seat et P. Fougeyrollas, *L'action sur l'homme: Cinéma et Télévision,* Paris, Denoël, 1961, p. 151 et 152.

gence mais de la sensibilité. L'objet technique conquiert son indépendance sur la raison qui est à son origine et détermine l'homme, de l'extérieur, par un retournement que la raison ne pouvait prévoir et qu'elle ne peut dominer. Tel semble être le paradoxe du cinéma : la raison technicienne domine l'image filmique pour autant qu'elle la produit ; mais cette image se détache de son origine, elle devient une sorte de monde autonome, elle finit par transformer l'existence de l'homme en agissant souverainement sur les instances inférieures de l'être humain.

Une réflexion sur le cinéma permettrait de comprendre quels sont les termes exacts du problème, si souvent posé de nos jours, de l'activité technique. On ne saurait dire sans plus qu'il s'agit pour l'homme de renoncer à toute vision affective ou *primitive* du monde pour s'élever à la raison, qui permettra une domination de plus en plus achevée de la nature. Le cinéma nous manifeste l'insuffisance d'un tel humanisme, il montre de façon convaincante et massive que ce passage à la raison fait de lui-même renaître constamment un monde de l'affectivité et du rêve et engendre ainsi son propre fossoyeur. Le problème posé ne peut être résolu, au contraire, que si l'homme se reconnaît simultanément et dans le monde de la raison et dans le monde du rêve ; il s'agit de retrouver dans l'homme la commune origine et le lien profond de ces deux mondes et de replacer l'imaginaire dans le domaine de la pensée.

On peut appliquer au cinéma en général ce que disait Antonioni à propos de *L'Avventura :* le spectateur qui va au cinéma pour *s'amuser* — entendons : pour participer, pour se perdre dans le rêve — ne peut comprendre le sens de ce qui lui est montré. Il n'est de bon spectateur au cinéma que celui qui est capable de réintégrer au monde de la technique le monde imaginaire qui lui est offert. Il faut ici *se faire* spectateur, en retrouvant ce qui n'apparaît aucunement : tous ces objets techniques, toute l'œuvre rationnelle que l'image évite soigneusement de reproduire.

Il serait vain de penser que *le cinéma passera, comme le café* : ce serait oublier que l'histoire de l'homme est irréver-

sible. Il n'est pas moins vain de se désintéresser du cinéma, de le considérer comme un divertissement vulgaire ; cette attitude hautaine n'est qu'une apparence de noblesse, elle est en réalité la marque d'une inconscience profonde ou d'une indifférence à l'égard de l'homme lui-même. Car le cinéma est inséparable de l'homme en ce moment présent de son histoire. Il nous révèle sa situation difficile ; mais il est aussi, par privilège, ce qui peut permettre à l'homme, en pleine époque technique, de s'accomplir comme spectateur.

Jean-Yves JOLIF, o. p.

LE PUBLIC DE CINÉMA

Mythes et Réalités

Le « public » : dans la bouche de ceux pour qui le cinéma est une industrie — des exploitants aux producteurs —, ce mot résonne comme un mot-tabou, comme un terme cabalistique ou incantatoire capable d'attirer sur les tiroirs-caisses toutes les bénédictions souhaitées. Cette certitude d'ordre quasi mystique, que n'ébranlent, semble-t-il, que bien faiblement les démentis infligés parfois par la réalité, est quelque chose d'assez remarquable, voire d'unique : entend-on souvent un libraire, un éditeur ou un disquaire parler ainsi de « la clientèle » ? Il faut une dose singulière de naïveté prétentieuse pour se faire une idée aussi uniforme et simpliste des centaines de millions d'individus qui fréquentent annuellement les salles obscures, et, surtout, pour s'y tenir opiniâtrement...

Quelle réalité sociale, humaine, recouvre ce terme de « public » ? Quelles constantes un peu authentiques condense une notion aussi générale, aussi imprécise ? Si vous leur posez la question, exploitants, producteurs ou distributeurs vous répondront chiffres. Effectivement, ils n'ont du public de cinéma qu'une idée chiffrée, statistique, abstraite. Sans doute ont-ils parfois l'occasion d'enregistrer des réactions de groupes ou d'individus. Mais peuvent-ils en tenir réellement compte ? Outre que la chose ne semble guère les intéresser (ce sont plutôt les sociologues, voire les esthéticiens, que l'on voit se livrer à ce genre d'enquêtes), de tels éléments de connaissance sont de bien peu de poids — surtout à leurs yeux — à côté de l'enseignement des recettes. Et, de toute manière, comme le

note très justement Jacques Durand dans son étude sur *Le Film et son marché :* si « on dispose d'une part des enquêtes qui révèlent les appréciations subjectives du public, et d'autre part des statistiques de rendement qui mesurent le succès des films, les maillons intermédiaires font défaut entre ces deux aspects de la réalité : il manque une connaissance exacte de la manière dont les intentions des spectateurs se traduisent en choix et des conditions dans lesquelles l'industrie cinématographique répond à ces choix »[1]. Ajoutons qu'il y a le plus souvent une marge qui peut prendre la forme d'une véritable contradiction entre l'opinion exprimée sur le film par le sujet interrogé et la résonance intime, profonde que l'œuvre a suscitée en lui. (Nous retrouvons d'ailleurs là la faiblesse fondamentale de ce genre d'investigations, faiblesse que l'on ne pourrait guère surmonter qu'en interrogeant, selon un processus psychanalytique, le psychisme entier de l'individu, et non pas seulement sa conscience claire). Quant aux chiffres eux-mêmes, il ne faut pas leur demander d'en dire plus que ce qu'ils disent. Jacques Durand révèle combien leur enseignement peut être trompeur : « Il y a quelques années, dit-il, les enquêtes indiquaient qu'en France 70 % des spectateurs préféraient les films français, et 10 % les films américains. Mais à la même époque, les statistiques montraient que les seconds attiraient un public plus nombreux que les premiers, aussi bien pour l'ensemble des salles que, en moyenne, pour chaque projection »[2].

Que conclure de tout ceci ? Que tout au plus l'exploitant, dont la clientèle comprend une base suffisamment fixe, est à même de prétendre connaître « son » public. Mais il aurait tort, bien entendu, de tirer de cette connaissance des lois générales. Si l'on veut absolument, en l'occurrence, qu'une loi existe, disons que ce sera celle du *plus grand nombre.* A condition toutefois de n'y voir qu'une loi numérique, et nullement psychologique. Car, à l'insu des statisticiens, les majorités se dépla-

---

1. *Esprit,* juin 1960, p. 1031.
2. *Ibid.*

cent et finissent par se remplacer, même si, sous le rapport des proportions, elles n'en sont que peu altérées. Un exemple : c'est certainement un public jeune qui a assuré le succès du premier « Brigitte Bardot » à retentissement, *Et Dieu créa la femme ;* c'est non moins certainement un public d'âge moyen beaucoup plus élevé qui a fait celui de *La vérité.* On peut en déduire que Brigitte Bardot « fait toujours autant d'argent », on n'a pas le droit de dire qu'elle a toujours le *même* succès. Le cinéma évolue : il serait assez utopique de penser que le public, si peu que ce soit, ne participe pas à cette évolution.

Le cinéma français, art « populaire » ?

Ce public de cinéma, si mystérieux, si déroutant soit-il, il nous faut tout de même essayer de le situer socialement et de le caractériser psychologiquement, dans la mesure où l'un et l'autre sont permis sans tomber dans le dogmatisme fallacieux que nous dénoncions plus haut.

En ce qui concerne le premier point, les choses ne sont pas très difficiles, et nous pouvons accorder une assez large confiance aux chiffres et aux statistiques. Ceux-ci sont, du reste, de nature à redresser un certain nombre d'idées toutes faites et mal contrôlées par les faits.

L'implantation du spectacle cinématographique jusque dans les localités les plus reculées (lorsqu'il n'y a pas de salles, on « tourne » à la mairie, à l'école ou au patronage) a répandu l'opinion que tout le monde allait au cinéma. Or, deux français sur trois l'ignorent à peu près complètement, à la campagne en particulier.

C'est encore la revue *Esprit* qui rapporte le fait. Jacques Durand le précise, toujours dans le même article : le public de cinéma est constitué, à 95 %, par la population urbaine adulte, 43 % des spectateurs ont entre quinze et vingt ans, les faibles revenus aussi bien que les couches possédantes fréquentent relativement peu les salles obscures, qui ont essentiellement pour clientèle les salariés, classes moyennes, et, à un

moindre degré, les cadres et professions libérales. Ajoutons que le français va peu au cinéma (9 fois par an en moyenne), comparativement à l'anglais (26 fois), à l'allemand (17) ou à l'italien (16).

Ces statistiques-là ont de l'importance, car nous y trouvons l'explication de bien des constantes de notre cinéma. Constantes qui, en retour, par leur insistance et leur répétition, modèlent peu à peu un public essentiellement malléable.

Ainsi, la production nationale ne pouvant trouver des débouchés suffisants à l'intérieur du territoire, le cinéma français doit largement miser sur l'exportation ; celle-ci, nous apprend Jacques Durand, lui fournit de fait 50 % de ses revenus. D'où, une conséquence inéluctable : ce sont des mythes de « taille internationale » que nos cinéastes doivent s'efforcer de créer et d'imposer. Comme dit *Esprit,* le cinéma français est « un article de Paris ». C'est dans ce sens-là qu'il faut entendre l'expression qui est devenue le cheval de bataille des producteurs mercantiles : « le cinéma, art populaire ». Il est bien évident qu'en Italie, aux Etats-Unis et au Japon aussi, le cinéma est un « art populaire » : mais au vrai sens de l'épithète. C'est-à-dire un cinéma qui reflète les réalités et les croyances authentiques du peuple, ses traditions ancestrales et ses caractères ethniques, lentement formés par l'histoire, et non les mythes qu'on a fabriqués à la mesure du public et qu'il s'est laissé progressivement imposer. Le cinéma français est un cinéma sans enracinement. Rien qui, chez nous, joue un rôle équivalent au western, pour l'américain, au film de samouraïs, pour le japonais, voire au mélodrame vériste, pour l'italien. Ce ne sont pas les versions successives des *Trois Mousquetaires* ou du *Comte de Monte-Cristo,* œuvres de tâcherons dépourvus de toute conviction, qui peuvent nous donner le change à ce sujet. Car les westerns et les films de samouraïs, qui ne sont nullement destinés aux élites intellectuelles, ont souvent pour auteurs de grands cinéastes qui n'éprouvent nulle difficulté à croire à la fois au cinéma en tant qu'art et à son caractère d'universalité. Un cinéaste comme Visconti est à ranger à leurs côtés : son *Rocco et ses frères*, boudé par le public mondain des festivals,

a su toucher le cœur des masses, tout en étant reconnu comme un chef-d'œuvre par les cinéphiles les plus exigeants.

Socialement, le public de cinéma se recrutant en majorité, comme nous l'avons dit, parmi les classes moyennes, aux revenus, sinon très élevés, du moins suffisants, il est inévitable que la psychologie et les modes d'existence de cette clientèle se reflètent sur la toile. C'est pour cela que le cinéma français a si souvent ce ton « petit-bourgeois » et parfois même, oserons-nous dire, « poujadiste ». Le spectacle de la vraie misère, la revendication sociale dans toute sa violence sont rarement présents sur l'écran. Mais le merveilleux à l'état pur n'y trouve guère de place non plus. C'est que ce cinéma est un cinéma de classe. Une classe satisfaite, sans grande ambition, dont les rêves ont pour horizon l'achat d'une maison à la campagne ou d'une nouvelle voiture. Et les idoles cinématographiques de ce public seront à l'image de ses rêves : non point de grandes dames, comme Ava Gardner, des créatures de songe comme une Kim Novak, voire une Marilyn Monroë, non point des aventuriers, des pionniers aux traits rudes, au visage buriné, mais de bonnes petites bourgeoises du XVI[e], ce qu'a toujours été Martine Carol et ce qu'est devenue, en somme, Brigitte Bardot, ou des chefs d'entreprise aux manières distinguées et au verbe châtié dont le type accompli est notre Pierre Fresnay national.

Conditionnement « interne » et conditionnement « externe » du spectateur

Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, il serait dangereux de ramener ces réalités extrêmement complexes à un schéma rigide et immuable. En raison même de sa malléabilité, le public de cinéma, s'il présente en surface un aspect assez uniforme, assez monolithique, n'en est pas moins, dans ses profondeurs, foncièrement instable et mouvant. Il offre, pour tout dire, toutes les caractéristiques des communautés *socialement indifférenciées,* parce qu'elles favorisent au maximum *le brassage social,* dont le meilleur exemple est l'armée. Certes, on ne saurait nier le caractère collectif de ses réactions.

Mais c'est, paradoxalement, parce qu'il est le plus mêlé que le public de cinéma est le plus cohérent, le plus unifié qui soit. Intérieurement, il est animé de mille courants différents, soumis à toutes sortes d'interractions subtiles et mystérieuses qui, divergentes, peuvent tout simplement s'annuler entre elles, mais aussi, entraînant imperceptiblement la masse d'un côté, la faire basculer tout entière. C'est ici qu'il convient d'accorder toute leur importance à ces « leaders d'opinion » sur lesquels Edgar Morin attire justement l'attention dans son étude sur *Le rôle du Cinéma*[3]. L'auteur de *Le cinéma ou l'homme imaginaire* les définit ainsi : « Les leaders sont les *gens au courant,* les dynamiseurs qui entraînent les autres ; ils peuvent être le fils ou la fille dans une famille, un camarade averti dans une classe, une secrétaire dans un bureau, etc. Leur rôle n'est pas de réfléchir purement et simplement l'influence de la publicité sur le groupe dont ils orientent l'opinion, mais aussi de porter le drapeau des valeurs esthétiques dominantes dans ce groupe »[4].

Cette importance des « leaders d'opinion » est directement liée à un élément de succès dont, avec juste raison, les exploitants tiennent le plus grand compte : la « publicité parlée ». Car, comme le souligne dans *Esprit* Jacques Durand, l'influence de la « publicité parlée » est encore accrue « par le fait que seulement 20 % des spectateurs viennent seuls au cinéma, alors que 60 % sont accompagnés d'une autre personne, et 20 % de plusieurs ». Et Jacques Durand note encore : « Dans ce groupe, l'opinion prépondérante est celle de la femme, et plus encore celle des enfants »[5].

Ainsi, il semble bien que la structure psychologique du public de base de cinéma soit plutôt celle du groupe, de la collectivité restreinte : milieu de travail, quartier, relations professionnelles ou amicales. D'où le morcellement, la disparité internes de ce public, dont l'homogénéité est en définitive

---

3. *Ibid.,* p. 1070.
4. *Ibid.,* p. 1070-1071.
5. *Ibid.,* p. 1031.

assez trompeuse. Les surprises qu'il réserve (échecs ou succès inattendus de productions de caractère « commercial » ou « anti-commercial » assez affirmé) en portent témoignage.



Tout ce que nous venons de voir constitue ce que nous pourrions appeler le « conditionnement interne » du public de cinéma. Ils nous faut maintenant examiner ce que nous appellerons son « conditionnement externe » ; ce dernier est, sans doute, quantitativement, plus déterminant pour la carrière d'un film. Ce « conditionnement externe » est constitué par trois facteurs : la publicité, la presse dite « spécialisée » (les magazines cinématographiques) et la structure mythologique du septième art, soigneusement entretenue, précisément, par la presse et la publicité.

A ceux qui dénient toute justification à la critique de cinéma, on peut répondre au moins ceci : la critique est le seul antidote qui puisse lutter, si faiblement soit-il, contre l'intoxication psychologique du spectateur que représente la publicité cinématographique. Car tout semble permis à celle-ci : ni la censure, ni la Centrale Catholique du Cinéma ne s'en préoccupent beaucoup. On pourrait remplir des volumes avec l'inventaire des procédés de falsification appliqués comme systématiquement à la présentation d'un film au public. Des exemples récents nous ont montré jusqu'où elle pouvait aller : jusqu'à dénuder un personnage dans une scène reproduite sur l'affiche pour donner un caractère *sexy* à un film parfaitement innocent. La publicité du dernier « Brigitte Bardot » est, elle aussi, édifiante : une B. B. grandeur nature, avec un slip pour tout vêtement, croise les bras sur sa poitrine, un interlocuteur imaginaire étant censé lui intimer l'ordre de lever les mains. L'humour — discutable — dont relève cette affiche n'est qu'un alibi bien médiocre à la pornographie.

Puisque c'est le public français qui nous intéresse ici au premier chef, qu'on nous permette une ou deux remarques au sujet de la publicité qui lui est spécialement réservée : tout

d'abord, les titres des films étrangers sont remplacés par des titres français que l'on veut aussi « accrocheurs » que possible, fût-ce au prix d'un contre-sens, d'une alliance de mots d'une ineptie caractérisée ou d'un recours à l'argotisme le plus sordide ; ensuite, le cinéma français est probablement le seul en Europe à bénéficier d'affiches d'une laideur aussi agressive ou d'une platitude aussi accomplie, à deux ou trois exceptions annuelles près ; cette publicité, qui tire argument de tout et ne recule devant aucune contre-vérité (attribuant à un film le prix qu'il n'a pas eu, faisant dire à un critique le contraire de ce qu'il a dit, arrondissant à quelques centaines de millions près le budget d'une super-production) est un véritable abus de confiance à l'égard du spectateur.

Celui-ci en a plus ou moins conscience. Pourtant sa passivité, sa paresse intellectuelle sont telles qu'il continue à faire de la publicité (disons, selon la plus optimiste des évaluations, dans 75 % des cas) le seul critère auquel il se réfère pour choisir son spectacle. Et, somme toute, le public français n'apparaît guère plus évolué sur ce point que le public américain qui, dans une proportion de 25 %[6], possède pour toute information sur le film qu'il va voir, le titre sous lequel il est projeté. A noter même qu'un certain public, heureusement des plus restreints, en est encore en France, dans la province tout au moins, à ignorer jusqu'au titre du film en pénétrant dans la salle. L'âge moyen de ce public permet tout de même de penser qu'il est en voie de complète disparition.

Comment donc agit la publicité sur le spectateur de cinéma ? C'est, si l'on veut, l'histoire du « réflexe conditionné » de Pavlov. Le spectateur de cinéma ne lit pas, à proprement parler, la publicité, il ne prend pas une connaissance rationnelle de ses éléments (formules-chocs, images, noms de comédiens en vedette) ; il se laisse conditionner par le *climat*, l'*ensemble affectif*, que constitue la publicité. Cette dernière ignore volontairement la nuance et s'arrange toujours pour faire

6. Chiffre cité par *Esprit*.

entrer un film, si original, si insolite, soit-il, dans l'une des grandes catégories prévues dans son plan de « mise en condition » du public : violence, sentimentalisme, érotisme, grands sentiments ou grandes idées, exotisme, imagerie historique, terreur ou mystère. Bien entendu, il est toujours possible de combiner l'une et l'autre de ces catégories, et même de miser sur la paradoxale association de deux d'entre elles : par exemple, « un amour d'une sensualité débridée et pourtant étrangement pur » (explique qui pourra), « un être que vous adorerez et détesterez à la fois ». (On sait qu'Eric von Stroheim avait été baptisé « l'homme que vous aimeriez haïr ».) Ne nous y trompons point cependant : il ne s'agit jamais de mettre en lumière le caractère plus ou moins ambigu d'un film, mais uniquement de renouveler le *matériel verbal* dont dispose la publicité. Ce faisant, celle-ci laisse d'ailleurs absolument intactes les grandes catégories mythiques, sur lesquelles repose tout son système.

La presse dite « spécialisée » (*Ciné-Revue, Cinémonde,* occasionnellement *Elle* et *France-Dimanche*) travaille dans le même sens, mais en quelque sorte complémentairement : elle achève d'intégrer les acteurs à l'univers purement mythologique qui devient l'univers cinématographique. La méthode de ces publications est simple : il s'agit de créer une confusion parfaite entre le monde fictif de l'écran et la vie privée des comédiens. La plus magistrale opération publicitaire qui ait été réalisée dans ce sens, c'est le dernier film de Clouzot qui en a bénéficié : Brigitte Bardot tentant de se donner la mort, quelques semaines avant la sortie du film, où on la voit manquer, puis réussir son suicide, c'était là une aubaine inespérée... Du coup, tout le monde « marchait », y compris les critiques, qui découvraient à notre starlette numéro un, dans *La vérité,* des vertus dramatiques insoupçonnées.

Il ne semble pas nécessaire d'insister outre mesure sur le rôle de cette presse qui, comme nous l'avons dit, entérine, consolide et, si l'on ose dire, « authentifie » cette structure mythologique du cinéma, par des potins, des interviews exclusives, des confidences chuchotées à l'oreille d'un envoyé très « spé-

cial » et ensuite diffusées à des centaines de milliers d'exemplaires, des reportages « vécus », des articles de fond sur les grands problèmes de la vie d'artiste : la maternité est-elle la panacée des difficultés sentimentales d'une star ? Comment préserver sa vie privée, lorsqu'on est une vedette adulée du monde entier ? Il est assez clair que tout se ramène à l'instauration d'un univers moral aux structures simples et à la valeur « exemplaire » où le spectateur puisse se retrouver facilement, où il rencontre en quelque sorte en chaque film, en chaque vedette, un point de repère immédiat, faisant jouer d'une manière automatique ces processus de projection - identification qu'Edgar Morin a analysés de façon si complète dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire.*

Le cinéma, univers magique

Publicité et presse spécialisées s'unissent donc dans la création de ce « conditionnement externe » des spectateurs, qui, en grande majorité, finissent par réagir d'une manière quasi mécanique aux sollicitations d'une affiche ou d'un « pavé » inséré dans leur journal quotidien. Reste à apporter à ceci quelques nuances.

Dans ce public majoritaire, il faut tout de même distinguer deux catégories : le public de décision et le public d'occasion. Le second est totalement soumis aux techniques publicitaires, il en est inconsciemment l'esclave absolu. Il peut même se décider pour une raison rigoureusement étrangère au cinéma : salle plus fraîche en été, quartier plus chic, néon plus scintillant à l'entrée, etc. Quant au premier, il lui arrive d'hésiter longuement entre plusieurs films. Hésitation suscitée pourtant par tout autre chose que la réflexion : comme les exploitants et producteurs naïfs, ces spectateurs se croient confusément détenteurs d'une sorte de « sens » spécial réservé au spectacle cinématographique, le sens de « ce qui plaît », de ce qui garantit une bonne soirée. Partant, ce qu'il met en jeu pour choisir son film, c'est une sorte de *flair*. Comme le chien policier, il soumet plusieurs pistes à l'exercice de ses facultés olfactives. Puis, il se décide, non sans quelques ultimes doutes, il faut bien le dire. C'est dans de telles circonstances, signalons-le en pas-

sant, que le rôle des « leaders d'opinion » peut être déterminant.

Mais peut-être serait-il bon d'illustrer ceci par quelques exemples ? En voici trois, à notre sens caractéristiques.

Les grandes familles et *Rue des prairies*, de Denys de la Patellière, ont été tous deux de grands succès populaires. Leurs affiches respectives suffisent à expliquer ce succès : elles révèlent toutes deux une diabolique adresse dans le maniement de la démagogie. L'une (*Rue des prairies*) nous montre, en couleurs pimpantes, claires, assez douceâtres, un Gabin en casquette faisant valser une silhouette féminine, mais juvénile, que personne ne songe à prendre pour ce qu'elle n'est pas, étant donné le style très « convenable » du dessin, le caractère net et simple de l'ensemble. Quant à l'autre affiche, elle a pour thème central un Gabin en cheveux blancs, l'allure digne et sévère, la poitrine barrée du grand cordon de la Légion d'Honneur. Dessin beaucoup plus travaillé, couleurs sombres, presque austères, avec une dominante pourpre. Dans l'un et l'autre cas, le mythe « Gabin » joue à fond : l'homme du peuple, d'un côté, le héros national, de l'autre.

Le troisième exemple est tout aussi frappant. Il s'agit de l'affiche de *La Princesse de Clèves*, film médiocre s'il en fut, et pourtant, lui aussi, bien placé dans la liste des meilleures recettes de l'année. Cette fois-ci on a tout misé sur l'impression de noblesse, de qualité française, de distinction « Grand Siècle » (en dépit de la date du roman) : une Marina Vlady plus hiératique que jamais, dans un cadre d'époque, des noms de vedettes en petits caractères, et, parmi eux, celui de Jean Marais et aussi de Jean Cocteau, *de l'Académie Française.* Tout ceci, combiné avec le titre du film, était de nature à apporter à n'importe quelle midinette l'illusion, moyennant les trois nouveaux francs donnés à la caisse, d'avoir accès aux trésors de notre culture classique. Tant il est vrai que le public populaire, lui non plus, ne répugne pas à s'ennuyer au cinéma, quand c'est pour une noble cause...

En vérité, tout devient ici, comme nous l'avons dit, d'ordre magique. Les noms qui scintillent en lettres gigantesques, au

fronton des salles, comme le reste. Ce fut d'abord l'incantation du visage sur l'écran. Puis, ce visage se confondit avec un nom. Un nom d'acteur, d'abord. Mais d'autres noms ont suivi : des noms de metteurs en scène, de dialoguistes. Faut-il s'en réjouir en y découvrant les signes tangibles d'une évolution ? C'est peut-être encore prématuré, car, lorsqu'il voit les nom de Clouzot ou de Jeanson briller en lettres d'or sur une façade, le public n'a pas tout à fait conscience qu'ils sont des *auteurs*, des *créateurs*, ce que ne sont jamais les comédiens. Il leur attribue un rôle mystérieux, occulte, dont il voit mal à quoi il s'applique et qui n'a rien à voir avec l'aspect proprement créateur de leur activité, avec le travail artisanal.

En définitive, le public de cinéma représente donc en gros une masse assez indifférenciée, essentiellement modelable et généralement passive et indifférente : on ne se bat à propos d'un film que lorsqu'intervient la politique ou l'idéologie. Comme nous l'avons vu, il est assez difficile et assez illusoire d'y pratiquer des coupes dans le sens de l'horizontalité : niveau social ou niveau culturel ne jouent pas de façon décisive, en raison du caractère foncièrement communautaire du public — une communauté où les échanges d'individu à individu n'existent pourtant pas — et aussi parce que la culture cinématographique est quelque chose de parfaitement original, qui peut prendre naissance dans n'importe quel milieu, dans n'importe quelle couche de la société.

Cependant il semble bien que, dans le sens de la verticalité, c'est-à-dire dans le temps, existe un certain cloisonnement entre plusieurs publics très différents : public des exclusivités parisiennes, public des exclusivités dans les grands centres urbains, public de reprises (ou de quartiers), et enfin, une dernière catégorie qu'on pourrait appeler le public des « cinq ans après », c'est-à-dire ce public à l'évolution particulièrement lente, en général défavorisé sur le plan géographique également, qui peut « découvrir » un film au moment où il a pratiquement terminé sa carrière, et le « relancer » en quelque sorte. C'est parfois, il est vrai, sous l'influence d'une minorité de connaisseurs que s'opère ce mouvement d'intérêt. Ce fut

un peu ce qui se passa pour *Les vacances de Monsieur Hulot,* de Jacques Tati, et, à un moindre degré, pour le premier film de celui-ci, *Jour de fête.*

Réveiller le public

Le problème du cinéma sera donc en fin de compte de faire des films au succès *durable,* voire dont le succès se dessine peu à peu au cours de l'exploitation, beaucoup plus que des films qui plaisent à tous, et immédiatement. Le raisonnement de certains « commerçants » du septième art est un peu simpliste : puisque tout le monde va au cinéma, faisons des films pour tout le monde. Tout le monde, c'est-à-dire un public de toutes origines, de toutes classes, de toutes cultures. Ce qui est une magnifique utopie. On n'écrit pas un livre « pour tout le monde », une musique « pour tout le monde ». Il arrive cependant que ce livre, cette musique finissent par pénétrer à tous les niveaux de la société. Mais il faut souvent pour cela des dizaines et des dizaines d'années. Si le cinéma veut vivre, il faut que lui aussi regarde un peu vers l'avenir. On dira que c'est là demander beaucoup d'héroïsme aux grands producteurs. Alors, qu'ils offrent au public le plus large éventail possible de productions, et que celles-ci soient projetées dans des salles aussi nettement spécialisées que possible, afin que le plaisir des uns ne soit pas payé par la déception des autres. Plutôt que de recueillir des unanimités successives et chimériques, qu'ils admettent le renouvellement du public, qu'ils assument vraiment cette diversité profonde, cachée sous une apparence grégaire et qui, au fond, est la meilleure carte qu'ait à jouer le cinéma.

Ce sera en même temps le meilleur moyen de respecter l'autonomie spirituelle de chaque partie du public, qui, de la sorte, se diversifiera de plus en plus, et d'une façon de plus en plus claire, facilitant ainsi l'exploitation des films. Car il semble bien que l'ère des superproductions à budget démesuré, dont la rentabilité doit être en proportion des investissements consentis à l'origine, soit sur le point de prendre fin. Certains, chiffres en mains, prouveront le contraire ; mais, en réalité,

c'est une fois de plus ici la publicité, axée sur le thème du gigantisme, qui *fabrique* le succès de tels films. Combien de films extrêmement coûteux n'ont rencontré, faute d'un lancement digne d'eux, que l'indifférence du public ?

La vérité, c'est que le cinéma, par mégalomanie, inconscience, manque de réalisme, a peut-être tué la poule aux œufs d'or. Il a éteint les facultés d'émerveillement, d'enthousiasme de son public, auquel, pourtant, il a suffi d'une locomotive s'approchant de la salle pour crier son étonnement... Il faut réinventer le cinéma, c'est-à-dire lui retrouver un public. Un public vibrant, passionné, dont l'intérêt grandisse film après film. Ce n'est point chose facile. La dernière chance du septième art est pourtant là : dans le réveil du spectateur. Réveil intellectuel et spirituel tout à la fois. Le second est d'ailleurs une conséquence logique et inévitable du premier.

Car, en définitive, le fond du problème n'est-il point là ? Le cinéma est devenu un divertissement routinier, non pas tant collectif que grégaire, non pas tant populaire que banal, facile, sans attrait profond. C'est l'offre qui conditionne la demande, et l'entraînement a pris peu à peu la place du désir. L'indiscrétion de la publicité cinématographique a créé une sorte de tropisme chez le public, qui cède à une fascination hypnotique, dont les effets sont beaucoup plus fonction du temps, du lieu, du caractère moutonnier des réactions de la rue que de la qualité des films, ou même de leur genre spécifique. L'abîme qui existe aujourd'hui entre les minorités de passionnés qu'on rencontre un peu partout et cette clientèle de base pour laquelle le cinéma est, en somme, le loisir de dernier recours, auquel peut toujours être préféré n'importe quelle autre distraction, a quelque chose de proprement confondant pour l'observateur.

La télévision n'est certes pas la seule responsable de cet état de choses, car, comme le fait judicieusement remarquer Jacques Durand dans *Esprit,* si en France « le nombre des spectateurs a diminué de 50 millions, entre 1957 et 1959, alors que le nombre des récepteurs augmentait de 500.000, il est douteux que la vente d'un récepteur prive le cinéma d'une

centaine de spectateurs par an ». Par ailleurs, « entre 1951 et 1957 — toujours selon Jacques Durand — l'expansion de la télévision n'avait pas empêché l'accroissement de la fréquentation »[7].

Le premier responsable ne serait-il pas le cinéma lui-même ? Ou, plus exactement, la structure, les règles, les traditions de l'exploitation cinématographique, et les conditions dans lesquelles s'opère la rencontre du film et du spectateur ? Consciemment ou non, on a confondu *art populaire* et *technique d'aliénation.* Or l'individu ne peut se passionner vraiment que lorsqu'il a le sentiment, ou au moins l'illusion, de faire entrer en jeu sa liberté. C'est la constante préoccupation d'une unanimité sans nuances, le souci obsédant d'éliminer les marges de risques, qui ont vicié radicalement le monde du spectacle cinématographique. On a tout vu sous l'angle de la réaction collective, uniforme, on est allé au plus facile, c'est-à-dire au plus bas. Un tel principe de base allait à l'encontre des lois les plus fondamentales qui commandent l'évolution de tout art d'expression : la conquête progressive de domaines de plus en plus difficiles d'accès, à mesure que le langage s'affirme dans sa spécificité, l'épanouissement en profondeur de la pensée créatrice, le renouvellement des formes sous l'influence des contacts avec les traditions esthétiques venues du dehors — contacts que favorisait précisément la diffusion du cinéma à l'échelle mondiale —, le passage inévitable du stade de l'artisanat à celui de l'expérimentation.

La pente sera évidemment difficile à remonter, car le public de cinéma en est peut-être où en était le spectateur des mystères médiévaux, alors que le cinéma lui-même a déjà ses Ionesco et ses Beckett. Conditionné, une fois pour toutes, ce public s'est trouvé complètement décontenancé devant des films apparus au cours de ces dernières années, et qui faisaient

---

7. *Esprit,* juin 1960, p. 1027 : 1951 : 373 millions de spectateurs ; 1954 : 383 millions ; 1955 : 395 millions ; 1956 : 400 millions ; 1957 : 411 millions. Pendant ce temps, le nombre des récepteurs de télévision passait de 3.800 à 442.000.

appel à ce qu'il avait complètement abdiqué : sa liberté individuelle, son autonomie spirituelle. C'est là que se situe le nœud, c'est là que se rejoignent problème économique et problème moral du cinéma : ce que le public *découvrira,* ce qui lui donnera vraiment le choc de la nouveauté, il le *jugera* réellement, avec sa conscience d'homme et non plus en fonction d'une psychologie fabriquée, selon des réflexes prédéterminés. Une telle visée contraindrait le cinéma, dans l'immédiat, à quelques sacrifices. Le tout est de savoir s'il consentira à ces sacrifices nécessaires.

Christian ZIMMER

RESPECT DU CINÉMA ET CINÉMA DU RESPECT

Cinéma et vie chrétienne. La jonction de ces deux mots suppose un accord possible du cinéma et de l'existence chrétienne authentique. Il ne s'agit pas seulement de concilier cinéma et morale, ni d'envisager les rapports du film avec la pensée chrétienne, mais d'intégrer la culture cinématographique dans la vie du chrétien de notre temps. Le problème est ardu, car il touche à des secteurs variés et soulève des questions délicates. Les éducateurs, les parents, les moralistes, et plus encore les critiques chrétiens se heurtent, dans l'appréciation des films, à des difficultés qui parfois semblent insolubles. Entre les deux extrêmes : ignorer le cinéma et tout approuver, entre le formalisme moral et le formalisme esthétique, le chrétien doit chercher, vis-à-vis de ce phénomène récent, aux proportions gigantesques, une attitude loyale et enrichissante.

Où la trouvera-t-il, sinon dans sa foi ? mais une foi bien comprise, une foi qui pénètre la vie, une foi qui est vie. Certains chrétiens entrent à fond dans ce domaine mystérieux et dangereux du cinéma, en épousent les aspirations, en suivent les recherches, quitte à céder à ses mirages ; ils ne demandent ensuite à leur christianisme qu'un vague critère de jugement intellectuel, ou un frein moral ; peut-on parler alors d'une interpénétration du cinéma et de la vie chrétienne ? Ce n'est pas à celle-ci de s'adapter ou d'être ajustée à celui-là La foi emplit et anime tous les secteurs de notre vie : si le cinéma occupe la première place dans le loisir ou la culture d'un grand nombre de jeunes et d'adultes, leur vie chrétienne

ne peut ni ne doit l'ignorer. Il faut trouver le joint, le point de départ d'une attitude fidèle au message évangélique et à la présence du Christ en nous. Ce pourrait être, nous semble-t-il, le *respect*. Le respect n'est-il pas à la base de toute charité ? A l'exemple de Dieu, dont le respect pour les créatures sait concilier la liberté totale de celles-ci avec l'Amour poussé jusqu'au sacrifice suprême, le chrétien ne peut aimer le Seigneur et les autres que s'il sait les respecter. Seuil de l'affection et de la charité fraternelle, condition première de l'épanouissement de la personne et de la construction de la communauté humaine, le respect de soi, des autres, des valeurs et de Dieu soutient un christianisme vivant et actif.

Vis-à-vis du cinéma, de sa place, de sa mission et de sa vérité, le chrétien sera respectueux ; nous essayerons de suggérer ce que cela sous-entend.

Vis-à-vis du chrétien et de tout homme, le cinéma, œuvre de l'homme, ne sera élevant, moral et fidèle à sa vocation, que s'il est respectueux.

Respect du cinéma, cinéma du respect : par ce biais peut être abordé le problème si débattu du cinéma et de la morale, ou plus largement, du cinéma et de la vie chrétienne.

I. RESPECT DU CINÉMA

L'ambiguïté du cinéma vient en grande partie de ce qu'il est à la fois art et spectacle. Hydre fascinante, le cinéma montre sans cesse différents visages : art qu'on qualifie de septième, chiffre parfait où s'exprime la synthèse des autres arts, phénomène de masse, usine à rêves, tribune libre, outil de propagande, moyen d'expression personnelle, terrain de recherches esthétiques, entreprise commerciale et industrie aux budgets extravagants, le cinéma dévore son monde sans se laisser épuiser, ni enfermer dans une définition, une catégorie, un secteur précis. Son influence s'étend dans presque tous les domaines de la vie sociale, y compris l'enseignement du catéchisme ; si les personnes âgées ont tendance à le mettre entre parenthèses ou le mépriser, les générations

nouvelles, formées par l'image, habituées aux rythmes et au bruit, nourries par les mythes et modelées sur les idoles cinématographiques, soumettent les éducateurs à des exigences et des adaptations difficiles.

La première de ces adaptations sera de reconnaître au cinéma sa valeur. Reconnaissance, acceptation, premiers éléments du respect. On peut bouder certains films, on peut se récrier sur les dangers de l'image pour la formation morale et celle de l'esprit, on peut à la rigueur contester l'efficacité du cinéma comme détente, mais on ne peut lui dénier *a priori* toute valeur artistique. « Art de la lumière », comme on l'a défini, le cinéma possède, en effet, plusieurs titres à l'admiration de ceux qu'attirent la beauté.

Acceptation de sa valeur artistique

Il bénéficie, d'une façon privilégiée, des ressources des autres arts : la lumière et le mouvement, le rythme et la musique, l'image et la parole, la couleur et l'équilibre coordonnent dans le film leurs potentialités esthétiques et concourent à l'expression d'une vision intérieure, celle du metteur en scène. D'où l'intensité dans la suggestion, d'où aussi la vérité dans l'évocation du réel. Sans doute le film a un contenu, se soumet à un scénario, auquel le spectateur moyen est plus attentif qu'au style ; il défend souvent ou attaque un point de vue, reflète une mentalité, porte un jugement sur les êtres et les événements, jugement que le public épousera, en vertu de l'intérêt qu'il aura trouvé à l'histoire ou aux vedettes. Mais le film ne peut être réduit à une technique de propagande ; borner sa conception du cinéma à ce stade c'est lui refuser toute ambition artistique ; chercher dans le cinéma des idées toutes faites, ou lui demander uniquement deux heures d'oubli et d'évasion par semaine, c'est le mépriser ; aucune des deux attitudes, dans la mesure où elle est exclusive, n'est digne d'un homme cultivé et d'un chrétien.

Par contre, respecter le cinéma, c'est refuser son adhésion à ces sous-produits qui prostituent un art dans la frivolité ou l'utilitarisme. Il est facile pour un cinéaste de céder à la

facilité ; il est tentant de miser sur les puissances d'envoûtement du cinéma : le recours à la star, l'accumulation des situations paroxystiques, la mise en valeur des visages et des corps, l'intensité du rythme, sont des procédés commodes pour attirer les foules et satisfaire leur besoin d'émotions. L'art est ailleurs : il ne démontre pas, il n'amuse pas ; il fait voir, il suggère, il charme, il élève l'esprit sans le violenter. Si la plupart des réalisateurs ne dépassent pas le plan de la vulgarité et de la médiocrité, le cinéma en lui-même n'en est pas responsable. De vrais créateurs, en nombre suffisant, ont su conduire ce qui pour beaucoup n'est qu'une occupation lucrative au seuil de la perfection artistique. La fréquentation des œuvres d'O. Welles, de Dreyer, de Lang, d'Ophüls, de Renoir, de Resnais ou de Mizoguchi, pour n'en citer que quelques-uns, suffit à nous inspirer un sentiment de déférence et d'humilité devant une manifestation aussi riche du génie humain.

Reconnaissance de son originalité

Ce qui, en effet, distingue ces hommes, c'est la résonance profonde de leurs œuvres. Le cinéma pourrait, de par son origine issue de la photographie, reproduire simplement et exactement la réalité extérieure ; il pourrait aussi, à partir d'éléments concrets, s'évader dans l'imaginaire et la fiction. Ces deux tendances, représentées au départ par Lumière et Méliès, ont en fait trouvé un point de rencontre et constitué une synthèse féconde dans les chefs-d'œuvre des grands cinéastes. Chez eux, le cinéma a montré qu'il était capable de dépasser les apparences, de suggérer bien au-delà de ce qu'il montrait, et de déchirer l'opacité du réel pour en révéler les virtualités profondes. La parole servie par l'image et le mouvement est plus éloquente qu'un langage écrit ; les lignes et les couleurs, soutenues et simplifiées par la musique et le rythme, prolongent leur signification. Des ouvrages tels que *Pather Panchali, L'impératrice Yang-Kwei-Fei, Les fraises sauvages,* établissent d'emblée avec le spectateur cet « invincible dialogue » dont parle Malraux, dialogue dont les échos se

poursuivent longtemps après la sortie de la salle ; au contact d'une telle harmonie, aidée par une discrétion parfaite, l'âme est portée au-dessus du terrestre immédiat ; le spectateur sent que le monde n'est pas forcément ce que nous voyons ou croyons, et entrevoit les horizons du spirituel et du sacré. « La fonction d'un artiste, confiait Jean Renoir, est de déchirer quelque-uns des voiles qui recouvrent toute réalité » (*Cahiers du Cinéma,* n° 91, p. 34). Et Bergman attribuait au cinéma la mission « d'annexer à notre connaissance de nouveaux domaines du réel. Peut-être découvririons-nous même une fissure qui nous permettrait de pénétrer dans le clair-obscur de la surréalité, de raconter d'une façon nouvelle et bouleversante » (*Cahiers du Cinéma,* n° 61, p. 17).

Parce qu'ils satisfont à une telle ambition, les films de Robert Bresson, par exemple, entrent dans le domaine de la culture générale, au même titre que les œuvres classiques de la littérature ou de la musique. On peut chercher dans *Pickpocket* un intérêt policier ou social : on sera déçu. Qui prétendrait que l'essentiel d'*Andromaque* de Racine est le sujet historique ? Mais saisir, en suivant les images et le dialogue, la signification du film, c'est peu à peu découvrir l'itinéraire spirituel d'un homme qui, par des chemins contestables, est amené à sortir de sa solitude et à rencontrer autrui : « Jeanne, quel drôle de chemin j'ai pris pour aller vers toi ! ». Autant qu'une symphonie, la poésie des *Contes de la lune vague,* de Mizoguchi, sait mêler l'existence quotidienne, misérable et douloureuse, et l'univers de l'au-delà : univers maléfique ou bénéfique, transposition de la conscience du héros, partagée entre les envoûtements de la passion et la douce voix de la sagesse et de l'amour ; le conflit intime se résout dans la paix et la résignation, la réalité souffrante s'oriente vers le beau et le définitif. Pure contemplation, ce film a les accents d'une méditation sereine sur la mort, l'épreuve et l'amour. .

En fin de compte, ce qui fait la richesse de ces auteurs, c'est leur originalité artistique. C'est elle qui a permis à Chaplin, René Clair, Tati et Bergman, par exemple, de concilier art et spectacle, culture et détente, en dosant avec bon-

heur l'humour et la satire sociale, et en puisant aux meilleures veines du comique de situation ou de gestes. Non qu'ils soient des plagiaires ! René Clair, malgré sa parenté avec Molière, ne le copie pas. Le cinéma n'est pas un succédané du roman ou du théâtre, encore moins du magazine ou du mélodrame ; il a besoin d'artistes véritables qui soient des créateurs ; c'est par le montage et le rythme du film, autant que par l'histoire et le dialogue, que les auteurs doivent traduire leur vie profonde ou leur vision du monde, à condition, bien sûr, qu'ils en aient une. La qualité du cinéma réside dans le rapport d'une œuvre à une réalité, d'un signe à une chose signifiée ; trop de tâcherons pressés pillent, sans y apposer leur griffe personnelle, la littérature policière ou sentimentale, ou s'asservissent à des impératifs commerciaux ; avec eux la production cinématographique s'égare sur les voies de la niaiserie. Le pire ennemi de tout art est la passivité. Si l'auteur est passif et cède aux conditions faciles d'un loisir où tout est subi, aucune communion ne sera possible ; une œuvre belle est difficile, en ce sens qu'elle exige un effort du spectateur, tout en sollicitant cet effort par sa beauté. En ce cas le courant passe, l'œuvre parle d'elle-même et l'auteur s'efface devant ce qu'il a créé et ce qui ne lui appartient plus. Le spectateur essaie alors de percevoir les rythmes internes et la signification, ou plutôt le faisceau de significations de ce chef-d'œuvre, dont chaque vision nouvelle met en lumière de nouveaux aspects.

Au spectateur indolent et passif, *L'avventura,* d'Antonioni, paraîtra fastidieuse. Mais si l'on accepte au départ le langage d'un homme qui met en images sa connaissance des autres et sa recherche, ce film devient alors passionnant. Son intérêt humain, sa sincérité et son refus même d'imposer une solution sont des valeurs positives ; l'auteur pose une question, exprime une inquiétude et laisse ses personnages et les spectateurs désarmés ; mais il le fait avec une loyauté et une finesse qui méritent le respect.

De l'acceptation et de la reconnaissance à la participation

Art véritable dont l'originalité n'a rien à envier aux autres, spectacle capable de recréer tout en élevant et en permettant une meilleure connaissance de l'homme, miroir de la réalité susceptible d'évocation poétique ou de symbolisme spirituel, élément capital de la vie sociale, où les masses se retrouvent, s'unissent dans les mêmes sentiments et les mêmes découvertes, le cinéma exige donc d'être pris au sérieux. A ceux qui lui reprochent son immoralité, nous répondrons d'abord que cette immoralité est seconde : elle existe dans l'intention de certains réalisateurs, dans leur façon de rendre pratique cette intention, et dans la réaction ou la non-réaction du spectateur. Mais, *a priori* et en lui-même, le cinéma est moral et à plusieurs titres : il met ses ressources esthétiques au service du Beau et du Réel, il peut épanouir l'esprit dans la rencontre d'une personnalité artistique et d'une œuvre harmonieuse, il favorise la curiosité et rapproche les hommes, il ouvre même des perspectives vers l'expression du sacré. Que cessent donc, dans certains milieux catholiques, ces regards méprisants pour un genre considéré comme mineur ; que se taisent ces critiques irraisonnées pour un spectacle dont on se plaît à amplifier les dangers sans essayer d'en découvrir les avantages. De précieux bienfaits naîtraient d'une utilisation plus réfléchie de son apport culturel. Or l'absence des catholiques dans le domaine de la réalisation, et l'attitude négative d'un grand nombre dans l'appréciation des films, sont en partie reponsables de l'amoralisme et de l'indifférence religieuse de la production actuelle ; en face des marxistes qui se sont engagés sans hésitation dans l'aventure cinématographique, la pusillanimité des jeunes chrétiens est un scandale ; mais leur audace n'a-t-elle pas été étouffée au départ par une prudence timorée des éducateurs, ou une insistance maladroite sur les dangers du cinéma ? Il ne faut certes pas minimiser ces derniers, tant pour la foi que pour les mœurs, mais ce n'est pas par une politique du silence qu'on palliera aux inconvénients de ces films que, malgré leur cote, beaucoup vont voir. Amener les chrétiens à réfléchir, puis à réagir, en fonction de leur vie chrétienne, en

face de ces films, doit constituer pour les prêtres, les critiques catholiques et les militants d'Action Catholique, un souci majeur, à intégrer dans l'ensemble de la pastorale. De louables essais témoignent en maints diocèses de cette préoccupation. Nous nous permettons cependant de souhaiter plus d'unité et de conformité de pensée entre les divers organismes chrétiens de nom ou de tendance, qui s'occupent du cinéma ; les catholiques sont divisés et dispersés : ce n'est un mystère pour personne. Nous ne rattraperons notre retard dans ce secteur que par une grande collaboration des prêtres et des laïcs, et surtout par une réflexion constante. Bien des responsables, en effet, sont restés sur une conception périmée du cinéma ; or celui-ci évolue plus vite que notre société ; il faut pouvoir le suivre et s'arrêter longuement et calmement aux problèmes qu'il fait à tout instant jaillir. Des équipes de travail sont nécessaires, à l'échelon national et international, non seulement pour juger les films et fournir des documentations solides, mais pour étudier les possibles adaptations du cinéma à l'enseignement et à la culture des masses, pour aider les fidèles et leurs pasteurs à prolonger leur réflexion ou leurs réactions au sujet des films importants. Le film *La vérité,* par exemple, méritait, pour ceux qui l'avaient vu, une mise au point sérieuse ; car au delà de son aspect pervers, il constituait un document cruel mais aigu sur notre époque, une époque capable de faire naître, d'exploiter sans vergogne, puis de rejeter sans mauvaise conscience des personnages tels que Dominique Marceau. Que de gens ont découvert après un simple ciné-club la portée, pour leur connaissance du monde et la conduite de leur vie, de tel ou tel film qui les avait simplement distraits !

Arme à double tranchant, le cinéma, si l'on n'y prend garde, peut devenir dans notre civilisation européenne, un foyer de corrosion et de démoralisation ; il peut aussi, si l'on sait utiliser ses éléments positifs, devenir un instrument de formation artistique, humaine et même spirituelle. L'admirable travail de certains ciné-clubs, comme ceux de la F. L. E. C. C., de sessions comme les Rencontres de Montanay, de revues comme *Télé-Ciné* ou *Télérama,* d'écrivains comme Henri Agel

et Amédée Ayfre[1], devrait susciter des encouragements et des émules.

II. CINÉMA DU RESPECT

Loin d'être un plaidoyer gratuit pour le cinéma, les remarques précédentes commandent maintenant nos exigences à son endroit. Respect du cinéma, reconnaissance de sa valeur artistique et de sa mission, telle est l'attitude de base du chrétien en face de cette expression privilégiée de l'action humaine. Mais, à son tour, le cinéma, s'il veut répondre à sa vocation et éviter de déchoir, doit répondre à ce qu'il réclame de nous : le respect. Respect de l'homme dont, à travers les personnages des films, le cinéma restitue les divers aspects. Respect du spectateur, qui vient chercher dans la salle une récréation ou un enrichissement intellectuel et artistique, non une excitation morbide de la sensibilité.

Respect du personnage

Respect de l'homme. La personne humaine a un prix indéfini. Créé par Dieu à son image, doué de liberté et de capacité d'amour, animé par un esprit susceptible de dominer la matière, racheté par le Christ et élevé à la dignité d'enfant de Dieu, l'homme ne peut être rabaissé au niveau de la nature. Le cinéma négatif, le cinéma désespéré qui n'accorde aucune chance à l'esprit humain et ravale l'humanité jusqu'à la bestialité, le cinéma qui exploite les préjugés raciaux ou sociaux, tout comme la presse de ce genre, est foncièrement immoral. La moralité d'un film se mesure d'abord à sa conception de l'homme : elle commence avec le respect de sa dignité.

---

1. La *Fédération Loisirs et culture cinématographiques* (F.L.E.C.C.), 155, boulevard Haussmann, Paris-8e, édite la revue *Télé-Ciné* (dix numéros par an). *Télérama* (31, boulevard Latour-Maubourg, Paris-7e) paraît toutes les semaines. Sur les Rencontres de Montanay, cf. plus loin *Une expérience lyonnaise*. Sur les œuvres d'Henri AGEL et Amédée AYFRE, cf. la chronique bibliographique de ce cahier (N.D.L.R.).

Respect de sa vérité

Ce qui sous-entend le *respect de la vérité* : de la vérité en général, comme de la vérité du personnage. Tout film est un document sur une réalité quelconque, que ce soit la vie des pionniers de l'Ouest américain, ou la condition douloureuse des soldats ou les angoisses personnelles d'un réalisateur. Si ce document est factice, tronqué volontairement par des préoccupations de commerce ou de polémique, il n'y pas œuvre d'art, il n'y a pas œuvre morale : même si apparemment la morale traditionnelle est sauvegardée ; c'est le cas de ces films brillants et conformistes, tels *Les grandes familles* ou *Le président,* qui passent à côtés des vrais problèmes. La sincérité est l'apanage du véritable artiste. Elle peut s'allier avec l'humour et la satire (cf. Chaplin et Fellini), mais elle rejette les compromissions et les équivoques. Sous prétexte de dénonciations sociales, maints films sur les prostituées, ou sur les jeunes délinquants, comme *Les tricheurs,* sont, par leurs clins d'œil et leur habileté à jouer avec les censures, de véritables trahisons artistiques et morales. Et qui oserait parler de respect de la Parole de Dieu, dans ces soi-disant reconstitutions bibliques du genre des *Dix commandements ?* Dans une fidélité exacte à la lettre, le sens spirituel du message est évacué.

C'est ici que se situe le problème des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Dire que l'auteur du film doit apporter la marque de son génie est insuffisant. Il doit aussi conserver et rendre, quoique sous une forme nouvelle, la vérité des personnages qu'il emprunte à d'autres : ses retranchements et ses additions éviteront de dénaturer les caractères et d'altérer le mystère de tout être. Le cas d'*Au risque de se perdre* est typique : indépendamment du caractère déjà contestable du roman, la réalisation de F. Zinneman, trop extérieure, trop bavarde, joue surtout sur les aspects pittoresques de l'aventure religieuse et missionnaire, et effleure à peine le drame intérieur de Sœur Luc. L'intention était bonne ; le résultat est navrant. A l'opposé, *Le journal d'un curé de campagne,* de Bresson, par son rejet du plaqué et du sensationnel, parvient à suggérer l'intériorité du spirituel. Car tout est au

service de l'itinéraire intérieur des personnages. Même la description du mal ; le respect de la vérité n'accepte pas d'œillères. Ignorer le mal pour mieux le combattre c'est tomber dans le puérilisme. L'univers de Bresson est justement celui du mal, de ce mal radical qu'est l'orgueil de l'esprit, par lequel l'homme se replie sur lui-même, sur son vice ou sur son ambition. Mais Bresson dépeint le mal sans céder au vertige de sa séduction, en évoquant ses effets plus que ses appâts.

A l'inverse, les néo-réalistes italiens ont tenu à décrire impitoyablement les ravages de la misère sociale et morale dans l'Europe d'après-guerre ; mais ils ont su conserver, face à ce constat brutal, un recul et une objectivité sans amertume ni hypocrisie. Dans de telles conditions, l'auteur n'a pas à proposer des conclusions ; l'authenticité de sa mise en accusation ou de sa peinture provoque chez le spectateur un choc, un retour sur soi et une méditation. L'absence de fin, que nous avons déjà signalée dans *L'avventura,* peut dérouter le spectateur : nous y voyons, pour notre part, une réussite et même un progrès dans l'évolution du cinéma. En effet, la caractéristique du style d'Antonioni, comme celui de son devancier Rossellini, est de laisser libres les personnages ; l'auteur se retranche derrière eux, et le spectateur, qui n'est pas sollicité par un point de vue imposé, peut poursuivre, en son jugement personnel, les voies tracées par l'œuvre ; le scénario devenant secondaire, les personnages vivent, s'expriment et se conduisent comme dans la réalité, sans être placés dans des situations dramatiques, ni affrontés à des événements critiques ; la caméra, témoin impartial des visages, des tics, des gestes et des détails, reproduit le comportement total de l'individu, et, à travers les apparences, dévoile sa vérité et son ambiguïté. Ce style nouveau, familier à des cinéastes de talent comme Astruc, Resnais, Rouch, Antonioni, répond à cette définition donnée par Alexandre Astruc : « Le cinéma, c'est l'art des apparences. Or toute la philosophie classique est basée sur le fait que les apparences sont trompeuses. Je crois, moi qu'elles ne le sont pas. Même si les gens croient qu'ils mentent, ils disent vrai : il y a toujours en eux quelque chose

de révélateur, une expression qui, elle, ne ment pas. D'autre part, ils croient vouloir des choses qu'au fond ils ne veulent pas. Par exemple, un homme croit qu'il n'est pas amoureux. Soudain, un geste, un changement de démarche nous prouve le contraire. Le cinéma, art de l'image, est fait pour mettre en évidence, la vérité et les apparences » (*Radio-Cinéma,* n° 470).

Respect de sa liberté

A ce respect de la vérité des personnes et des choses s'ajoutera, pour que le cinéma soit moral, le respect de l'intimité et de la liberté des êtres. Prétendre tout voir ou tout montrer, sous prétexte d'objectivité, c'est nier le droit qu'a toute personne de garder pour elle seule une part secrète de son existence. La pornographie, l'impudeur de certaines images ou situations relèvent moins de l'art que du mépris de la femme, qu'on expose, qu'on exploite, qu'on blesse dans sa dignité. Les réalités de l'amour réclament délicatesse et discrétion, pour que soit signifiée la richesse spirituelle qui les entoure. Mais le tact et la pudeur demandent plus de maîtrise artistique que la vulgarité ou le sarcasme. Et pourtant c'est au nom de la liberté qu'un grand nombre de cinéastes contemporains réclament l'affranchissement des règles morales. Se rendent-ils compte que cette réclamation nie dans ses conséquences la liberté qu'elle veut défendre ? Car ces mêmes réalisateurs, trop prompts à libérer l'homme de toute contrainte, même personnelle, donc de tout engagement, sapent l'édifice construit par la liberté : les ambitions de l'individu, son besoin d'idéal, sa générosité, sa vocation et sa dimension spirituelle. Le sujet unique de plusieurs de nos metteurs en scène de la Nouvelle Vague est l'aventure amoureuse, aventure qu'ils coupent au préalable de toute interférence de la politique, de l'action sociale, de la religion et même du travail. Oisifs argentés des plages ou des *living-room,* gigolos et séductrices de profession, quadragénaires en smoking ou jeunes débauchés des nuits parisiennes, quand cesserez-vous de dérouler sur nos écrans français le fil de vos vaines liaisons ? On se récrie sans peine

devant le parti-pris des films soviétiques de la période stalinienne : à notre avis, des œuvres françaises comme *Le bel âge* ou *L'eau à la bouche* sont aussi irrecevables ; les uns et les autres, par indifférence systématique ou dilettantisme, amputent l'homme de sa vie intérieure ; ils sonnent creux.

Equivalemment, édulcorer l'aspiration humaine vers l'Absolu, en la noyant dans un sentimentalisme mièvre et superficiel, va contre le respect de la personne, et par conséquent contre la morale : nombre de films dits religieux, tel *Dieu seul m'arrêtera,* n'échappent malheureusement pas à ce travers. A vouloir trop prouver, on finit par s'inféoder à une idéologie et à la déformer ; de même qu'il doit éviter l'asservissement à la politique, aux puissances financières ou au pouvoir, le cinéma doit échapper à la tentation du prosélytisme. Il suffit, pour chercher une illustration, de comparer le sublime *Lourdes et ses miracles,* de Rouquier, chef-d'œuvre de sobriété et de vérité, avec *Le défroqué,* de Joannon, dont les excès frisent l'irrévérence.

Respect des valeurs

Respectueux de la personne, dans sa vérité, son intimité, sa liberté et ses aspirations, le cinéma doit gravir, s'il veut répondre aux exigences de notre christianisme, un autre degré : le respect des valeurs humaines et éternelles, auxquelles nous sommes si attachés, car elles représentent l'insertion de Dieu dans notre destinée et sont les manifestations concrètes de notre vocation de fils de Dieu. La fidélité dans l'amour, la vocation familiale, la gratuité, le don de soi, l'honnêteté, la communication spirituelle ne sont pas des idéaux périmés ni inaccessibles. Notre époque serait-elle désabusée ? Croit-elle encore à l'amour, au sacrifice, au désintéressement ? *La française et l'amour* a obtenu la quasi unanimité des suffrages populaires ; pourtant ce film, inspiré par une enquête scientifique sur la conception de l'amour chez nos contemporains, laisse une impression de tristesse écœurée ; les parents y sont ridiculisés, la notion de don de soi est hors de question pour

ces couples dont l'union, au bout de quelques années, se dissout dans l'adultère, le divorce ou la froideur résignée. On se veut affranchi et l'on verse rapidement dans le nihilisme, le scepticisme ou le goût du morbide. C'est pourtant à l'intérieur même du désespoir que l'œuvre d'art devrait jouer son rôle purificateur : parce qu'elle est positive, elle nie l'amertume qui peut l'avoir inspirée. Qui contestera à Bergman sa lucidité sur la condition humaine ? Néanmoins ses films, en particulier *Les fraises sauvages,* sont empreints d'une telle poésie, d'un tel attachement aux êtres, d'une telle conviction, que le doute et l'angoisse sont sublimés.

L'œuvre d'Antonioni peut, elle aussi, paraître pessimiste ; elle transpose, en effet, un malaise, le malaise d'un monde qui a rejeté Dieu et qui cherche quelque chose à mettre à la place, le malaise d'une génération bourgeoise ou populaire qui sent s'ébranler les sentiments traditionnels et éprouve le besoin d'une morale nouvelle, sans pouvoir la trouver. D'où l'ennui des désœuvrés de *L'avventura,* l'errance de l'ouvrier du *Cri,* ou le déchirement du couple de *La nuit.* Mais derrière cette peur de « l'inconnu moral », comme la caractérise Antonioni, on perçoit, surtout dans le personnage de Claudia de *L'avventura,* une exigence d'absolu et de pureté. Les thèmes chers à Pavese, l'incommunicabilité entre les êtres ou le désespoir, s'orientent ici vers une inquiétude métaphysique, chargée sinon d'un espoir, du moins d'un appel. Souhaitons que lui et ses disciples redécouvrent un jour, grâce à la médiation de leur art, le sens vrai de cette morale des Tables de la Loi qu'ils disent dépassée. Car Antonioni, malgré sa sincérité, ne peut nous satisfaire. Si son œuvre entière est un cri, cri déchirant de l'homme malheureux, son univers est uniquement profane ; chez lui, comme chez la plupart des cinéastes contemporains (sauf les indiens, les japonais et quelques américains), un monde désacralisé, athée, vit sous nos yeux. L'esprit rationaliste, qui enlève la création à Dieu pour la donner à l'homme seul, envahit aussi le cinéma et lui impose son langage. La religion passe alors dans le domaine du folklore ou du rêve, et l'on voit monter une anthropologie nouvelle, qui fait de

l'homme le maître unique de son destin et l'artisan de son bonheur : libéré de la peur métaphysique, affranchi des lois morales et des tabous sociaux, l'individu se précipite dans le royaume de l'argent, du confort, de la réussite sociale et du plaisir. Les personnages de Vadim ou de Godard n'ont plus le sens de la faute ni de la responsabilité personnelle : la sensation commande, l'instant est roi, la préoccupation de l'avenir s'évanouit, le sentiment religieux est refoulé. Il y a là une confusion troublante des valeurs, dont les chrétiens, les jeunes surtout, doivent redouter les répercussions sur leur foi et leur vie chrétienne. Car dans cette anémie spirituelle, qui va de pair avec une indifférence aux problèmes sociaux, réside le danger le plus redoutable du cinéma français actuel.

D'autres films, moins ambigus, défendent, au nom de la personne humaine, des valeurs que la société moderne attaque facilement ; les courageux films contre la guerre (*A l'Ouest rien de nouveau, Attaque, Kanal, Le pont de la rivière Kwaï*...), contre le racisme (*Le jongleur, Crossfire, L'homme qui tua la peur*), contre l'exploitation des faibles (*Le sel de la terre, Sur les quais, Le grand couteau, Nous avons gagné ce soir*) ou sur la justice (*Je veux vivre*) et l'éducation (*Les quatre cents coups*), ont contribué à ennoblir le cinéma et à mettre en évidence sa force de persuasion.

Respect du spectateur

Mais la volonté légitime de défendre la personne humaine est souvent trahie en fait par la violence exercée à l'endroit du spectateur. Le respect du spectateur est, après celui du personnage, la seconde face de la moralité d'un film. Il est des limites dans l'horreur, la sensualité ou la violence des images qu'on ne doit pas dépasser, sous peine d'étouffer toute possibilité de réaction saine de la part du public moyen. Devant certaines scènes, certains plans, qui heurtent indûment la sensibilité, le libre-arbitre est annihilé. Par exemple, le film, par ailleurs si intelligent d'Hitchcock, *Psychose,* nous a paru, à plusieurs moments, outrepasser les droits d'un spectacle honnête et d'une œuvre d'art ; à l'opposé, des films apparentés à

la presse du cœur jouent aussi gratuitement avec les sentiments du public et le maintiennent au stade infantile. Or le cinéma n'est fidèle à sa tâche culturelle et moralisante que s'il est adulte et s'il conduit l'homme à l'état adulte.

CONCLUSION

DU RESPECT CHRÉTIEN A L'ENGAGEMENT CHRÉTIEN

Le cinéma est donc soumis à un idéal grandiose : élever et non avilir, instruire l'esprit et non flatter les instincts, détendre et non abêtir, aider les hommes à se découvrir et non déchaîner les agressivités, ouvrir des voies à la réflexion et des accès au spirituel. Dans la mesure où nous le respectons comme art, comme culture et comme spectacle, nous lui manifestons nos exigences et proclamons bien haut ses devoirs. Parce qu'il est au service de l'homme, dont nous savons, chrétiens, la dignité, il doit contribuer à la promotion et au progrès de l'homme. Mais le progrès de l'homme ne s'enracine-t-il pas dans la foi en l'homme, en sa valeur, en son esprit, en sa capacité de faire le bien et de construire le monde ? La foi en l'homme, à son tour, peut-elle s'épanouir et résister aux bourrasques du scepticisme et du matérialisme, si elle ne prend sa source dans la foi en l'Homme, l'Homme parfait, Dieu et Homme ensemble, le Christ qui, par sa mort et sa résurrection, donne la valeur totale de la personne humaine qu'il est venu diviniser. L'art est vie ; le sera-t-il encore s'il se sépare de la Vie véritable, que l'Esprit du Christ répand en ce monde ? L'art est signe de la réalité ; que devient le signe, s'il ignore la seule Réalité qui anime toute chose ?

Nous aspirons au temps où se lèvera enfin une génération de cinéastes chrétiens, à la fois convaincus et compétents, forts dans leur charité et larges dans leurs ambitions qui, comme les Bernanos, les Péguy, les Claudel, les Mauriac de la littérature, jetteront, au sein de la médiocrité et du vide cinématographique, la torche de leur génie. Car nous sommes convaincus que les chrétiens, par leur christianisme, pourront faire accomplir des pas de géant au cinéma de notre époque ; le

christianisme n'a jamais boudé l'art ; il l'a même, à certaines époques, sauvé et mené à sa perfection. Pourquoi le cinéma lui échapperait-il ? Pourquoi l'histoire et la vie de l'Eglise, pourquoi la sainteté, pourquoi la découverte de Dieu restent-elles encore des sujets tabous ou galvaudés dans des productions mineures, comme *Tu es Pierre* ou *Il suffit d'aimer ?*

Si nous terminons par une pensée de Bergman, ce n'est pas pour le plaisir de citer un auteur en vogue ; venant d'un homme qui ne partage pas notre foi, cette constatation peut aider la réflexion et peut-être la prise de conscience de certains chrétiens qui établissent une coupure entre les films qu'ils vont voir et leur vie chrétienne, ou hésitent à engager leur foi de militant dans ce domaine capital de notre civilisation : « Je pense que l'art a perdu sa signification vivifiante au moment où il s'est séparé du culte. Il a rompu le cordon ombilical et il vit de sa propre vie séparée, étonnament stérile, éteinte et dégénérée » (*Cahiers du Cinéma,* n° 61, p. 19).

Henri AMET, s. j.

Bonnes Mœurs et Cinéma

... Je discernai chez mon interlocuteur une conception pasteurisée du cinéma que j'avais rencontrée chez un certain nombre d'éducateurs de vieille observance (je précise ici que je suis moi-même éducateur depuis vingt-deux ans).

Cette façon de voir le cinéma, c'était, en somme, celle qui fit le succès de Frank Capra et de la confortable comédie américaine de l'entre-deux-guerres, si pertinemment critiquée après 1945 par André Bazin et Georges Sadoul, dans la revue Ciné-Club. *La morale consiste-t-elle à accepter l'ordre des choses actuel, à se conformer à la morale établie, c'est-à-dire aux routines et aux préjugés en usage ? C'est un peu la position de Molière, que raillait déjà le bon Faguet :*

« Toujours au plus grand nombre, on doit s'accommoder
Et jamais il ne faut se faire regarder ».

Voilà bien la sagesse des nations, qui condamne les originaux et bannirait volontiers du corps social Antigone et Polyeucte, tout comme don Quichotte. Les moralistes qui redoutent ces originaux, ces non-conformistes, doivent fuir comme la peste un cinéma qui pourrait susciter de telles vocations. Mieux vaut donc, à leur goût, que le septième art reste l'opium du peuple, instrument d'évasion anodin ou de catéchisation rassurante (...)

Et pourtant l'histoire nous apprend que toute société qui cesse de s'accroître, par un progrès soutenu dans le sens spirituel, est destinée à s'ankyloser et peut-être à pourrir. La morale, ce n'est pas un bloc figé de lois, de coutumes et d'interdictions destinées à jouer un rôle prophylactique. La morale n'est pas un « en soi » fermé sur un mythe définitif de l'hygiène sociale : c'est un mouvement frais et vivant, une poussée collective qui ne peut se développer que grâce à la participation consciente et chaleureuse de tous ses membres.

Henri AGEL
Télérama, 6 novembre 1960, p. 58

LE JUGEMENT MORAL ET LE CINÉMA

L'attitude du chrétien à l'égard du cinéma est, comme il se doit, inconfortable. D'une part, il peut être séduit par cette nouvelle forme d'expression, pressentir la richesse des possibilités qu'elle offre, admirer des œuvres qui se haussent au niveau de la plus pure beauté. Mais le paganisme d'ensemble de la production le rend naturellement méfiant ; la bêtise, la vulgarité, l'impudicité sont le fond de tableau d'où émergent quelques films vraiment artistiques. Il admet donc volontiers qu'une attitude purement culturelle est insuffisante, que le monde du cinéma par son influence massive appelle des jugements prudentiels qui sont à l'origine des cotes morales et des censures. Mais cette adhésion d'ensemble ne le laisse pas satisfait dans la pratique ; beaucoup pensent que les deux points de vue légitimes, culturel et prudentiel, ne sont pas suffisamment bien distingués. On arrive ainsi à des paradoxes assez curieux. Une œuvre secrètement explosive comme le *Robinson Crusoé* de Bunuel est projetée dans toutes les salles familiales et devant des publics d'enfants ; le *Nazarin* du même auteur laisse perplexes ou même sympathiques les censeurs les plus méfiants. Par contre un film aussi grave et sérieux que *Le Cri* d'Antonioni est relégué parmi ceux qui suscitent les plus graves réserves ; et le niveau d'ensemble de la programmation des salles familiales tient si peu compte du niveau culturel que ces salles sont pratiquement désertées par ceux qui ne veulent pas faire du cinéma un simple moyen d'évasion. Ces remarques ne sont pas des armes de combat ; s'il y a malaise, il nous paraît provenir de la complexité même du problème.

Les difficiles rapports de la culture et de la morale ne sont plus ici une délicate question réservée à des initiés ; l'importance sociale du cinéma leur donne l'aspect d'une crise de civilisation. Comme nous ne croyons pas à l'intérêt de quelques recettes pratiques, nous proposons simplement des réflexions sur la légitimité de distinguer et d'unir les points de vue prudentiel et culturel. Si les jugements de base deviennent plus exacts, notre attitude pratique sera nécessairement plus affinée et plus forte.



Importance du jugement prudentiel

La plupart de ceux qui ont engagé quelque responsabilité à l'égard du cinéma sont tentés d'adopter à son égard une attitude purement culturelle. Ce qui les intéresse, c'est de bien discerner la valeur intrinsèque d'une œuvre, ce qu'elle révèle d'humanité authentique. Et même si un film diffuse un climat d'ensemble fort éloigné de leurs propres convictions, ils demeurent attachés à saisir ce qu'il peut nous apprendre sur l'homme, ses conflits et ses rêves. A juste titre, ils sont persuadés que la vérité n'est pas un monopole, que toute œuvre digne de ce nom en révèle quelques aspects ; que c'est un devoir de les recueillir et de les agglutiner à une synthèse. Au plus profond sont engagées ici des valeurs de probité intellectuelle et la claire vue que le progrès dans la compréhension de l'homme suppose la plus large liberté d'expression.

Mais il peut arriver que cette préoccupation essentielle fasse oublier ou considérer comme négligeable la relation particulière que le film entretient avec chaque spectateur et qu'ainsi en deça de sa valeur propre il possède une fonction d'*influence* sur une psychologie déterminée. Notre histoire personnelle a souligné dans notre caractère telle ligne de force, telle zone de faiblesse ; nous possédons tous des allergies et des hypersensibilités, si bien qu'une œuvre d'art n'éveille pas seulement en nous ce qui correspond à son climat propre, mais aussi nos pentes psychologiques particu-

lières dans la mesure où elle possède de quoi les réactiver. Méconnaître cette lecture subjective du film n'est pas seulement le fait d'esthètes plus ou moins indifférents aux questions morales, mais la tentation aussi de ceux qui tendent vers une exacte intellectualité, puisqu'en fait cette attitude supposerait un spectateur idéalement critique, calme, parfaitement équilibré. On comprend combien aisément se forme cette illusion puisqu'elle correspond à ce que l'on voudrait être et qu'elle ménage ainsi d'autant mieux la claire vue de ce que nous sommes réellement ; illusion d'autant plus tenace qu'elle peut exister en des êtres chez qui l'intelligence fonctionne avec perspicacité, maîtrisant assez bien les conflits de la sensibilité. On peut donc parfaitement situer le sens d'une œuvre ; au besoin en montrer la profonde mélancolie ; avertir que cette désespérance est l'envers d'une certitude que l'auteur a perdue ; penser que, grâce à Dieu, nous possédons encore les vérités essentielles de l'existence, et pourtant être intérieurement parfaitement vulnérable à cette tristesse. On peut se donner par l'intelligence l'illusion d'accomplir la rédemption d'une œuvre ; mais les dynamismes affectifs ont une autre inertie ; ils ne se modifient pas aisément par quelque dialectique.

Ainsi on est conduit à admettre que le problème de la moralité du spectateur peut se distinguer de celui de la valeur intrinsèque de l'œuvre, que dans l'histoire concrète des personnes il revêt une grande importance pratique ; mais aussi que sa prise en considération suppose une délicatesse de conscience, une humilité parfois bien difficiles. A mon sens, on ne dira jamais assez à quel point la gloriole personnelle, la peur d'être jugé, la crainte de n'être pas dans le coup empêchent un effort moral dans le sens de ce que nous avons indiqué. Un symptôme caractéristique : on s'accorde volontiers sur le fait que toutes les œuvres ne peuvent être vues par des adolescents ; mais on revendiquerait non moins volontiers une entière licence pour l'être adulte ; comme s'il était clair que l'homme fait jouisse de sa parfaite intégrité morale et psychologique, comme s'il avait atteint un équilibre définitif au delà de tous les conflits. Ainsi l'on voudrait faire pratiquer

par les jeunes une prudence qui ne nous gouverne guère ; comment s'étonner de bonne foi d'un certain scepticisme adolescent ?

Cette hygiène spirituelle d'ailleurs ne se limite pas à des aspects négatifs ; tout esprit a besoin d'une « Noosphère » spirituelle accordée à ses convictions ; ce que nos maîtres spirituels nous enseignent d'accomplir par la lecture spirituelle et la méditation demeure vrai dans le monde culturel. Il ne s'agit pas de se faire une propagande à soi-même, ni même de se placer délibérément dans un monde protégé : mais, dans le monde imaginaire comme dans le monde réel, il faut choisir ses solidarités. Nos convictions ne sont vraiment sincères que si elles cherchent à s'approfondir des convictions d'autrui, que si elles s'efforcent de découvrir, par la médiation des œuvres, des prolongements que notre indigence spirituelle n'avait point parfaitement maîtrisés. Si par le spectacle ou la lecture nous ne cessons de vivre dans un monde en désaccord avec nos options essentielles, il ne faudra pas s'étonner si bientôt nos convictions personnelles perdent leur « aura » affective ; si peut-être des déchirements plus profonds se font jour. Il ne s'agit pas de nous claquemurer dans notre monde spirituel, mais d'exercer véritablement la prudence, c'est-à-dire ce va-et-vient constant entre nos traditions propres et l'aventure culturelle avec tous.

Applications du jugement prudentiel

Mais, objectera-t-on, il ne s'agit pas de contester l'importance du jugement prudentiel, mais plutôt l'opportunité de certaines de ses applications. Pourquoi donner tant d'importance au domaine sexuel alors que certains univers filmiques comportent une véritable éducation de la bêtise et surtout une déformation idéologique, somme toute, bien plus fondamentale ?

En nous en tenant au problème de l'*influence* collective du cinéma, il y a du vrai dans cette objection ; la fréquentation des salles conduit peu à peu à une thématique artificielle de l'imagination ; la déformation du bon sens se fait à travers

l'apparition de nouvelles mythologies. Il n'en reste pas moins que la pratique traditionnelle d'attention soutenue à l'égard des problèmes sexuels nous paraît justifiée à bien des égards. Certes une pudeur excessive n'est pas signe d'un bel équilibre psychologique ; il ne s'agit d'aucune manière de donner une importance exclusive à ces problèmes dans l'univers moral. Mais il n'en reste pas moins que le domaine sexuel est celui où l'inertie affective joue à plein, où les failles secrètes d'une personnalité sont toujours prêtes à renaître. La faute morale de sensualité n'est pas en soi plus grave qu'une autre ; et cependant elle est faute contre le corps propre ; elle atteint ce par quoi toutes les réalités du monde nous sont données ; elle vit dans l'actualité de notre mémoire corporelle. Le domaine de la bêtise fait rire l'intellectuel ; si un homme cultivé rencontre un film opposé à ses convictions propres, il peut retourner à sa recherche qui s'en trouve stimulée. Ces domaines ont la liberté propre de l'esprit. Par contre tout ce qui touche au corps humain a la pesanteur propre à une histoire. Cette désinvolture affectée apparaît bien curieuse au moment où les études psychanalytiques nous ont montré assez bien l'importance des dynamismes sexuels sur l'ensemble du psychisme humain. Si l'on a bien saisi le rapport entre sexualité et intimité, on admettra volontiers qu'il s'agit là d'un domaine secret et vulnérable où s'élabore le sens de la personne et de l'amour. Des réalités aussi graves méritent bien quelques précautions ; elles peuvent exiger des renoncements culturels.

Cette suspension temporaire de la culture sur certains secteurs est d'ailleurs exigée par une saine conception de la culture elle-même. On ne peut envisager sérieusement de continuer un effort de clairvoyance qui ne saurait plus se traduire dans l'action. L'intelligence coupée de l'effort moral dérive bien vite vers le byzantinisme du jugement ; on expérimente au hasard des idées qui n'ont plus de pôles de vérification ; l'activité intellectuelle devient un jeu esthétique. Nous retrouvons ainsi dans la conduite de la vie privée ce qui est peut-être la crise essentielle des civilisations qui ont vieilli. Si l'on refuse de subordonner scrupuleusement la lucidité à l'action, on justifie toutes les ironies, le retour des barbares et l'assujettissement

de l'art à la propagande d'état. Ainsi le jugement prudentiel est confirmé par l'intention culturelle elle-même. Pour un temps donné, on peut en savoir assez pour se déterminer librement ; il n'est pas toujours utile d'augmenter le poids des conflits intérieurs ; on peut tourner l'intelligence vers des travaux objectifs qui laissent en paix la sensibilité ; il y a tant de sciences ; ou bien l'on conduira son activité vers des formes de services immédiats pleinement justifiés. Cette attitude de « suspension culturelle » n'a d'inconvénient que si, l'intention oubliée, elle se durcit en dogmatisme contre la culture, que si l'on prophétise contre l'art. On extrapole ce qui se justifie dans une situation particulière ; ainsi se constituent les sociétés moralisatrices et l'homme spirituel peut porter en soi un Savonarole qui s'ignore.

Cette méfiance à l'égard de l'impudeur s'enracine enfin dans la spécificité de la matière cinématographique. L'auteur d'un roman crée les situations avec des mots ; son univers est tout entier dans l'imaginaire. Au contraire le metteur en scène fabrique son image avec des personnes. C'est telle actrice qui avec son corps crée telle situation ; or comment admettre que ce corps soit simple matériau expressif soudain privé de sa vie intime. Une controverse amicale était née à ce sujet concernant *La dolce vita* de Fellini. Si j'avais quelque doute sur la valeur prophétique du film (à mon sens il est tellement onéreux d'être prophète), je me trouvais tout à fait d'accord sur l'intention de Fellini de dénoncer un univers corrompu et qui glissait au néant. Mais comment ne pas être gêné devant le fait que Fellini utilisait de vrais aristocrates pour faire la critique d'une aristocratie décadente ; comment ne pas se sentir mal à l'aise en imaginant le tournage de la séance de strip-tease et les conseils avisés du metteur en scène ? Ainsi au moment où l'on dénonce un monde corrompu, on y collabore quelque peu ; et nous prenons pour exemple un film dont la valeur et la tenue ne font pas de doute. Si par ailleurs on se souvient des analyses connues sur la valeur dynamogénique de l'image ; si l'on admet que la lecture d'un roman dans la solitude permet un climat d'initiation et d'intimité qui ne se retrouve pas dans un spectacle public, on sera donc

conduit à admettre que le spectacle cinématographique, en raison même de ses caractéristiques propres, doit avoir une retenue d'expression plus grande que celle requise de l'univers romanesque.

Contrainte de l'artiste ?

Cette exigence, si elle est reconnue, apparaîtra certainement au créateur comme une contrainte ; il reste à savoir si cette contrainte tend à contrecarrer le désir de pureté esthétique qui est le souci légitime de l'artiste. Or rien n'est moins sûr. Un art vit de contraintes, disait Valéry ; il est au moins certain qu'un mode d'expression doit se méfier de ses propres facilités. Or la tentation de l'image est son évidence immédiate, son pouvoir *naturellement* émotif. Il y a une connivence spontanée du spectateur pour le moindre beau paysage photographié ; un visage humain agréable a déjà sa plénitude propre. On comprend la tentation de masquer son impuissance créatrice par le recours aux prestiges de l'émotion. La violence et la sexualité sont à ce titre des recettes sûres ; ces réalités ont elles-mêmes de quoi toucher le spectateur le moins réceptif. Mais alors l'artiste vit aux dépens d'une émotivité lentement constituée par l'homme. L'art se dégrade et devient une fonction parasitaire. C'est peut-être parce qu'une œuvre est si rarement créatrice et parce qu'elle se contente en général de nous faire nous souvenir, qu'en fait les grandes œuvres comiques sont si rares, car en elles l'intelligence n'est plus soutenue par les alibis de la sensibilité immédiate. Eisenstein dans *Alexandre Newski* nous propose une œuvre de violence, mais en même temps un film d'une stylisation forcenée, à tel point que le schématisme idéologique qui lui est imposé sert en définitive sa volonté de construction formelle. Lorsqu'à la fin du *Pickpocket* de Bresson, Jeanne embrasse les mains de son ami emprisonné, nous éprouvons plus intensément la tendresse que dans n'importe quel plan de baisers sur la bouche ; c'est qu'en effet ce geste explose au terme d'un film secret qui nous a livré des êtres que des traces fugitives ; nous sentons que ce geste a mûri comme

une décision difficile, qu'il vient du plus profond de la personne, qu'il n'a pas été sollicité par un besoin naturel de sensualité. Ainsi, si les êtres se disent trop vite dans leurs gestes, ils ne leur confèrent plus la qualité de symboles ; s'ils s'accomplissent trop aisément dans des actes, c'est qu'ils n'ont plus de vie intérieure. Racine le savait bien, qui dans la seule tension du langage faisait plus apercevoir que dans le geste le plus violent. De même que la pudeur authentifie la gravité des sentiments, de même la retenue de l'expression est une chance pour l'artiste de faire entrevoir avec plus de force. Certes il n'y a pas que l'esthétique classique, mais la plénitude spontanée de l'image appelle une ascèse esthétique qui, assumée, ouvrira la voie à toutes les esthétiques souhaitables. Ainsi, là encore, le jugement prudentiel et ses contraintes rejoignent la visée culturelle.



Le jugement culturel sur la valeur spirituelle de l'œuvre

Et pourtant cette harmonie n'est qu'idéale ; dans la pratique les conflits sont nombreux et onéreux. Le jugement prudentiel peut facilement dégénérer en attitude moralisatrice, typique de toutes les sociétés closes, sitôt que l'on n'aperçoit plus, ou mal, que l'attitude prudentielle doit se subordonner au jugement culturel sur la valeur spirituelle de l'œuvre et que ce jugement ne peut naître qu'au sein d'une sensibilité totale, intellectuelle et esthétique.

L'acceptation de ce point de vue ne va pas de soi : elle suppose que l'on reconnaisse clairement que l'art et la morale n'ont pas la même intentionnalité. Certes les valeurs ne sont pas des domaines spirituels séparés ; l'homme se veut comme totalité et unité. Mais cet accomplissement est en avant ; il suppose un effort de découverte et d'unification. L'autonomie des valeurs signifie que l'homme est à faire. L'intention morale vise autrui comme valeur exigeant le respect au-delà des intuitions de la sensibilité immédiate. Elle impose à l'homme un devoir-être ; car ce respect et cet amour n'ont jamais fini

d'émerger des conduites égocentriques. Evidemment cet impératif ne peut être connu et assumé sans ressentiment que dans un climat spirituel d'ensemble qui permet la découverte de la valeur d'autrui. On ne peut donc dissocier l'aspect d'obligation de celui de la plénitude spirituelle. D'autre part la saisie de ce devoir-être inaugure toute une série de conflits : du temps et de l'instant, du bonheur personnel et de la visée universelle. Ainsi la vie morale se présente comme un dépassement des situations spontanées ; bref comme un acte de liberté. Il est donc contraire à la visée morale authentique que de la décrire comme une évidence sans question, une harmonie sans tension, une dimension naturelle et spontanée de l'existence. On aperçoit déjà comment l'attitude morale exige une esthétique faite de rigueur et d'honnêteté descriptive.

Et de fait l'art, à nos yeux, est descriptif ; il révèle ce qui est, la profondeur des situations, leur dramatique naturelle. *L'art donne à voir* et la beauté réside dans la manifestation de l'esprit humain toujours déjà là dans la multiplicité des situations concrètes. La vieille définition « Le beau est la splendeur du vrai » est parfaite à condition que l'on entende bien par vrai l'effort pour retrouver le sens de chaque geste, de chaque situation et pour le transmettre. Ce faisant nous ne tombons pas dans le ridicule du réalisme commun. Qui le penserait admettrait lui-même que nos perceptions sont déjà vérité et que la réalité du monde nous est spontanément offerte dans n'importe quelle image. Or, comme Bergson l'a fortement souligné, notre perception a un poids utilitaire, un schématisme affectif et idéologique ; elle est tout autant reflet de nous-même qu'ouverture aux choses. C'est pourquoi donner à voir est un acte créateur. Il suppose, soit une attention parfaite au réel, soit un puissant dynamisme imaginatif qui s'en va rejoindre cette intériorité humaine toujours présente et que pourtant l'idée n'avait point encore saisie. C'est dans cette mesure que l'œuvre d'art purifie l'homme de ses inerties et de sa manière idéologique de vivre, qu'elle est apprentissage de la contemplation. Ainsi l'art ne vise pas directement la moralité, mais la plénitude et la complexité de l'humain, telles qu'elles apparaissent dans toutes les situations, dans celles

même qui sont immorales. L'art est fait d'exactitude ; la qualité propre d'une œuvre est l'authenticité, l'acceptation sans ruse du réel tel qu'il se découvre. Si l'art n'est pas une anthropologie, sa compréhension est la condition de constitution de toute anthropologie.

Evidemment cette intentionnalité est idéale : le regard de l'artiste n'atteint pas si aisément à la pure description ; la vision qu'il nous propose est encore située selon sa perspective d'ensemble ; il est tout entier présent, avec ses traits psychologiques et sa hiérarchie de valeurs, dans la moindre histoire qu'il nous propose. La révélation qui nous est faite est ainsi naturellement incertaine et problématique ; on ne sait jamais d'emblée à quel point l'attitude décrite est une révélation authentique de l'humain, la description d'un élément de sensibilité inconnue ou méconnue ou au contraire l'exaltation secrète d'une perspective déformante. La naïveté descriptive supposerait la parfaite transparence du regard. Comme en tout domaine de connaissance la qualité spirituelle est une condition *a priori.* Ainsi l'œuvre d'art a une signification ambiguë ; elle renvoie nécessairement à l'analyse des intentions spirituelles ; elle suppose d'être reprise par la réflexion. On conçoit qu'une œuvre critique qui ne s'en tiendrait pas à un pur impressionnisme serait la médiation idéale de l'art vers la philosophie ; mais pour que cette œuvre critique puisse se réaliser, elle suppose à son tour un double mouvement d'adhésion et de disponibilité à la thématique propre du film et d'autonomie critique. Or cette exigence première d'ouverture et de plasticité spirituelle ne va pas de soi.

En effet l'homme moral sait implicitement que son entrée dans le monde descriptif va accroître en lui le sens de la densité et de la complexité du réel ; ses conflits obscurs vont lui apparaître plus clairement ; les synthèses déjà ébauchées se reconnaîtront comme insuffisantes ; bref l'effort culturel sérieux conduit toujours à une certaine instabilité spirituelle qui peut être l'occasion d'un progrès mais aussi de la plus profonde tentation de l'esprit qui est le ressentiment contre lui-même, le dégoût des valeurs transcendantes, le désir d'une pure immanence, bref le besoin de se posséder dans l'équilibre

et le repos. Ainsi au moment même où théoriquement l'homme spirituel sait que la révélation du réel ne peut être que bienfaisante, qu'elle conduit l'homme à plus de liberté en manifestant qu'il n'y a pas d'autre issue que dans le spirituel, en ce même moment il peut désirer s'aveugler, nier la profondeur de la sensibilité, des rêves de bonheur ; il sait trop que pour être moral ou religieux la solution la plus facile est de se mettre en veilleuse, de simplifier subrepticement le monde humain pour mieux le maîtriser dans ses conduites. C'est bien naturel ; chacun craint de souffrir.

Absurdité de la distinction de la forme et du fond

Si notre analyse est exacte, elle explique à la fois les naïves perversions du jugement culturel et ce par quoi l'aventure culturelle est nécessaire à l'homme qui veut grandir ou, au minimum, ne pas saboter son humanité.

Un artiste arrivé à sa maturité peut ne pas se contenter de décrire une attitude partielle, mais symboliser dans une œuvre la manière d'exister qui lui est propre. Il s'agit alors d'œuvres scellées, en ce sens que la signification est partout présente dans le style comme dans l'histoire, mais que pour être perçue elle suppose une connivence d'intention chez le spectateur. De ce point de vue *Le carrosse d'or* de Renoir nous semble l'œuvre la plus parfaite de l'auteur. Mais voilà : on s'est extasié devant la gentillesse et la générosité de Camillia ; on était tout réjoui de voir l'apologie du théâtre être en même temps celle de l'ascèse des passions. Pour un peu on aurait presque reconnu dans ce film un christianisme implicite qui est, comme chacun sait, le réconfort spécifique de la plupart de nos critiques. Que Renoir exaltât la vie imaginaire aux dépens du réel, cela ne troublait guère. On oubliait volontiers que l'ascèse des passions peut être le chemin sûr d'une vie esthétique cohérente. Puisqu'il faut bien en finir avec le romantisme et ses séquelles tragiques, la seule voie est dans la négation du monde personnel par l'attitude spectatrice, l'emprise de l'imaginaire et l'impersonnel de la beauté. Ainsi il y a l'oubli de soi qui est amour et l'oubli de soi qui est l'iro-

nique détachement du monde personnel ; on risquait donc d'approuver ce qui se présentait comme radicalement païen, peut-être par étroitesse de champ mental, plus sûrement parce que soudain le détachement lui-même n'était plus sûr, qu'il retrouvait une soudaine ambiguïté et exigeait d'être contrôlé par d'autres valeurs et par la réflexion.

Des réflexions identiques pourraient être faites à l'égard du *Nazarin* de Bunuel. Certains y ont vu une nostalgie du christianisme alors qu'il s'agit d'une œuvre corrosive destinée aux idéalistes et aux rêveurs. Pour bien le sentir, sans doute fallait-il être sensible au regard absent du héros du film. Rongé par sa volonté têtue d'idéal, le prêtre Nazarin s'en va, indifférent aux êtres particuliers ; indifférent aux contingences, il loue son travail à vil prix faisant du tort aux autres travailleurs ; il cueille un rameau d'olivier en laissant derrière lui une bagarre et des morts. Mais le message était dur à entendre ; quiconque porte en lui un idéal redoute de voir l'ambiguïté se glisser jusque là et de considérer sérieusement que sa volonté de pureté peut n'être plus au service de l'amour, mais de l'abstraction et de l'orgueil personnel.

Ainsi l'œuvre cinématographique joue comme un immense test de projection ; elle suscite les mêmes inquiétudes, les mêmes censures, les mêmes éveils. Sa puissance particulière provient du fait qu'elle surprend la sensibilité ; il est plus facile de se défendre des mots parce qu'ils suggèrent toujours des idées ; le film nous atteint directement dans notre système de goûts ; c'est dans le clair-obscur de la sensibilité que se noue l'affrontement avec l'œuvre. La distinction de la forme et du fond, déjà inopérante en littérature, devient ici absurde, puisque par essence le film est une écriture par des formes que sont la mise en scène, la présence des acteurs et le rythme même du montage. Un théologien averti critiquait durement l'*Ordet* de Dreyer : présenter un miracle au cinéma est le comble de la facilité ; personne n'est dupe des possibilités de trucages ; mais il avait moins bien senti que la vérité du film tenait à son écriture quasi liturgique qui, transfigurant les gestes quotidiens, révélait la présence indé-

niable d'un « sacré-humain ». Dans un tel climat tout est possible et particulièrement l'intervention de Dieu. Pour les mêmes raisons on est soudain séduit par la présence d'un acteur comme Humphrey Bogart. Au delà d'un cynisme et d'un regard désabusé brille soudain une présence détachée. Une certaine lassitude a tué les exigences du vouloir-vivre ; c'est un regard devant la mort qui contemple les autres personnages ; la lucidité devient fraternelle ; on découvre une pitié qui ne serait pas méprisante, mais solidarité dans la faiblesse et la souffrance.

Qu'il faille en conclure qu'on ne saurait bien juger d'un film sans cette compréhension de son style, cela va de soi ; mais il faut aller plus loin : cette éducation à juger selon le style devient une exigence de vérité. C'est un problème ardu de psychologie que de comprendre comment se forment nos sympathies ou nos antipathies ; chacun est surpris de constater que les lignes de force de sa sensibilité ne suivent pas toujours ce que devraient exiger ses convictions idéologiques : tel compagnon dans la foi nous est insupportable et il se peut aussi qu'un être fort éloigné de nos conduites idéales suscite en nous une secrète préférence. Il serait trop facile de vouer la sensibilité à l'irrationnel comme si soudain en nous l'humanité s'arrêtait ; certes on peut expliquer certains phénomènes par le poids du passé et les structures du caractère ; au plus profond il nous semble que nos sympathies dépendent du *style* des personnes que nous rencontrons et que ce style révèle un système de valeurs, en dessous et au delà des valeurs avouées explicitement par l'intelligence. Ainsi bien des masques apparaissent. Le danger est grand de retourner cet instrument contre autrui ; on peut aussi s'en servir pour son compte et pour la connaissance désintéressée. Ce n'est pas rien que de bien comprendre qu'une valeur véritablement assumée transforme la manière d'être de la personne, que certains éclairs de comportement manifestent chez des hommes à la vie spirituelle perturbée la permanence du courage et de la générosité ; et si l'on remarque en soi-même des discordances entre ce que l'on affirme et sa manière d'exister, on s'aide à fonder une humilité qui ne soit pas radotage.

Culture et vie spirituelle

Ainsi, au plus profond, le véritable problème moral du cinéma est celui des rapports entre la culture et la vie spirituelle ; on n'aime guère poser la question en ces termes, car il est évident que ce rapport n'est pas forcément positif. Comme on l'a dit souvent, un progrès culturel qui n'est pas soutenu par un « supplément d'âme » aboutit au doute, au scepticisme, là où on attendait la force et la simplicité. Et pourtant le risque culturel doit être couru sinon l'art se dégrade en propagande idéologique et la vie spirituelle en morale close.

La lecture des romans comme le spectacle des films nous apprennent à suivre une histoire du point de vue de l'autre ; même dans les circonstances aberrantes on découvre alors l'étrange logique de ces vies que nous voyons enfin du point de vue de la subjectivité. La tentation consiste à les justifier à tout coup au mépris des valeurs objectives ; c'est la revanche de la vie lorsque l'indifférence et l'orgueil s'effondrent. Mais justifier est encore une manière de juger. Plus profondément on peut être introduit à l'humilité sur soi-même ; on peut se demander quel dialogue véritable on pourrait proposer à ces interlocuteurs imaginaires. Les valeurs auxquelles nous adhérons sont-elles vécues avec assez de force pour être des réponses véritables ? On découvre la part de chance, de circonstances, de rencontres qui ont fait notre propre vie. C'est une occasion de décrasser son pharisaïsme et de devenir solidaire.

Idéalement la vie morale accomplit l'exigence d'humanité que nous portons ; mais l'idéal moral n'est que visé à travers les conduites objectives ; il est ainsi toujours possible de durcir les valeurs en attitudes de sécurité ou d'équilibre. L'art par sa puissance descriptive de l'humain nous incite à accomplir des conduites véritablement synthétiques. Une œuvre authentique, même si elle est inexacte dans sa perspective d'ensemble, accroche toujours quelque élément du réel. L'histoire d'une passion véritable peut être séduisante et troublante ; je peux concevoir à la fois combien la passion est destructrice et sans

issue et comment elle correspond à une soif d'absolu qui n'est pas apaisée dans son objet propre. Au fond il faut nommer Dieu et l'âme immortelle pour bien comprendre la passion. L'art en tout cas nous apprend à ne pas tricher avec la force de cette attitude. C'est l'affrontement de la négation morale à l'égard de la passion et du sens de ce comportement qui est le signe pour l'homme d'aller plus loin et de découvrir d'autres univers. Ainsi la juste description peut devenir tentation et alibi pour celui qui ne savait pas ou qui s'était arrêté à de pures conduites d'équilibre ; elle peut devenir libératrice pour qui veut savoir et réaliser l'unité de sa vie. L'art est forcément ambigu dans sa signification, car la décision morale est dans l'homme qui reçoit l'œuvre. On ne peut donc concevoir de synthèse définitive entre l'art et la morale, mais des rapports dialectiques difficiles et précieux. Un artiste ne saurait dire ce qu'il n'a pas senti profondément par son expérience personnelle ; si on l'y forçait par quelque pression morale on aboutirait à un curieux travesti des valeurs les plus hautes. Des films comme *Le défroqué* ou *Les dix commandements* suffisent à notre expérience. Il n'appartenait pas à Mauriac romancier de nous décrire la paix et la force d'une âme réconciliée. C'est la parfaite honnêteté de Julien Green à l'égard de situations humaines troubles et difficiles qui donne à son livre *Chaque homme dans sa nuit* la possibilité de porter un tel témoignage à la Providence. On peut regretter que les créateurs n'aient pas tous au cinéma la qualité d'âme de Bresson, de Dreyer ou de Rossellini ; mais à long terme il serait plus efficace de s'interroger sur l'absence des chrétiens dans ce domaine expressif. S'agit-il du manque de talent, de la stérilité spirituelle ? Les couches chrétiennes cultivées empêchent-elles l'éclosion des vocations en raison des risques spirituels ou financiers que comporte une carrière cinématographique ? Les jeunes auteurs chrétiens n'osent-ils pas assumer la liberté et la responsabilité qui sont leurs en tant qu'artistes ?

Compte tenu des remarques que nous avons faites dans la première partie de ces réflexions, il nous paraît clair que le cinéma doit jouir d'une grande liberté d'expression s'il veut assumer une tâche culturelle. Pour y parvenir, un difficile

effort esthétique lui est imposé. Il est ardu d'être vrai dans la description d'une aventure humaine alors qu'on ne dispose que de deux heures de projection et que la plénitude matérielle de l'image tend à empâter le récit. L'échec de la plupart des transpositions romanesques à l'écran vient, nous semble-t-il, de cette difficulté d'écriture. Les conséquences spirituelles de ce manque de maturité stylistique sont lourdes ; le cinéma habitue à toutes les mythologies sentimentales : coup de foudre inconséquent, solution imaginaire des difficultés. Tolstoï pouvait en toute rigueur, morale et esthétique, décrire l'évolution d'Anna Karénine ; ne rien concéder sur le bonheur, la ferveur de la passion, la misère spirituelle finale et le suicide. Mais sa liberté d'artiste était totale ; il pouvait conduire son livre à son gré. Il est bien rare au cinéma qu'il en soit de même. C'est pourquoi la stylisation forcenée d'un Bresson, son goût pour l'abstraction, les lentes conquêtes d'Antonioni pour trouver cette écriture sinueuse adaptée à la vie des sentiments ; tous ces durs labeurs de style dépassent de beaucoup l'intérêt que l'on doit à de pures questions d'esthétique. Il faut que le cinéma échappe au mensonge par l'écriture.

Seulement ce cinéma-là est un tout petit secteur dans l'univers de la production. La situation n'est pas destinée à beaucoup évoluer, car le cinéma est un art de foules. Il est légitime que les écrans fournissent du divertissement ; mais il serait bien naïf de se voiler que toute cette production subit, soit les impératifs du monde de l'argent, soit les pressions de la propagande d'état. Pour ce qui concerne notre monde occidental on ne voit guère pourquoi les situations évolueraient positivement si l'intérêt financier demeure le moteur de l'industrie des images. L'éducation du spectateur, l'effort culturel demeureront des efforts bien fragiles, disproportionnés à l'importance du phénomène sociologique. Un problème national de santé psychique appelle une solution politique. Les risques sont grands ; on criera volontiers à l'état moralisateur ; mais quelle autre solution propose-t-on, si véritablement le problème préoccupe ? A notre avis il serait plus honnête de penser cette solution en prenant ses risques.

Antoine FOURNEL, s. m.

Les cotes de l'Office catholique du cinéma

*Voici le texte élaboré par l'*Office catholique français du cinéma *pour élucider les critères qui lui permettent d'attribuer aux films telle ou telle cote.*

3 : *Films visibles par tous.* Films visibles par tous, même par les enfants non accompagnés. Films à but récréatif ou éducatif ne pouvant exercer aucune influence délétère sur les enfants et les adolescents. Les détails anti-éducatifs ne sont tolérés que lorsqu'ils sont dûment corrigés par le contexte ou vraiment sans importance dans un ensemble sain. Les manifestations sentimentales ne sont admises que dans la mesure où elles n'étonneraient pas dans la vie familiale.

3 B : *Films visibles par tous. Malgré certains éléments moins indiqués pour les enfants.* Films où les parents auront sans doute à fournir quelque explication éducative, en raison des problèmes qu'ils posent ou des situations qui réclament une mise au point. Films dont les thèses ne peuvent inciter les jeunes, ni explicitement ni implicitement, au mépris de la loi, de l'autorité ou de la morale. Les détails ne peuvent choquer les enfants normaux, éduqués sainement dans leur famille. Les manifestations de l'amour (dialogues, chansons, images) demeurent discrètes. Les toilettes et les attitudes ne peuvent troubler sérieusement des adolescents.

4 : *Films pour adultes.* Films ne convenant pas aux enfants, ni généralement aux adolescents. Les adultes n'en retireront pas d'impression malsaine, à condition de vouloir réfléchir et réagir. Ces films décrivent la vie telle qu'elle est, avec ses misères et

ses tares; celles-ci ne sont pas montrées sous un jour sympathique, mais plutôt désapprouvées. Les éléments bons dominent, et aucun élément mauvais n'est intolérable. On classera notamment dans cette catégorie les films dont la valeur récréative atténue, pour des adultes un peu expérimentés, l'absence de portée morale, et les films qui présentent des images réalistes dont l'effet, bénin sur les adultes, serait néfaste sur les enfants et parfois sur les adolescents.

4 A : *Films pour adultes avec réserves.* Les films cotés 4 A ne conviennent jamais aux enfants. Les films présentent quelques bons éléments, mais des éléments mauvais ne sont pas explicitement désapprouvés, et leur appréciation ne dépend plus que du jugement des spectateurs. Ils s'adressent donc à un public d'adultes particulièrement avertis. Cette catégorie de films ne sera pas programmée dans des salles à caractère familial.

4 B : *A déconseiller.* Films ne pouvant que nuire à la majorité des adultes et porter préjudice à la santé spirituelle et morale de la société. Même lorsque l'impression fâcheuse est atténuée par le caractère historique, la valeur artistique ou l'allure humoristique de l'œuvre, on rangera dans cette catégorie les films qui présentent comme naturelles et saines des idées fausses, les films dont le climat est nettement malsain, ceux dont la conclusion est délibérément noire et pessimiste, les films où un élément mauvais est intolérable.

5 : *Par discipline chrétienne, il est demandé de s'abstenir de voir ces films.* Films qui prônent ouvertement les idées mauvaises ou subversives ; qui attaquent la religion ou qui la rendent méprisable, odieuse ou ridicule ; qui font complaisamment étalage de vices, de crimes ou de dérèglements, sans la compensation d'éléments bons de réelle valeur ou sans atténuation sensible de l'impression mauvaise par le ton burlesque, l'ambiance d'invraisemblance ou le caractère historique.

POUR UN BON USAGE DES COTES DE L'OFFICE CATHOLIQUE DU CINÉMA

On parle beaucoup aujourd'hui de « conformisme ». Il importe de savoir exactement ce que recouvre l'expression. S'il est vrai que, pour un catholique, l'aspect social et *communautaire* de la morale (vivre dans l'amour fraternel, parce que membres du Corps du Christ, image de l'amour trinitaire) doit se traduire par une *loi objective,* à laquelle se soumettent les consciences individuelles, il n'en reste pas moins vrai que cette loi n'a aucunement pour but de supprimer la *loi intérieure et subjective* de la conscience individuelle, mais seulement de l'éclairer et de la guider (donc de la libérer du « subjectivisme »), en exprimant les exigences de la *conscience commune de l'Eglise,* à laquelle chacun se rattache par la foi. Pour un catholique, il n'y a donc pas de *moralité vraie* en dehors d'une rencontre et d'un dialogue entre ces deux réalités : la conscience morale individuelle et la conscience objective de l'Eglise. Ce qui suppose que la première existe et ne soit pas aliénée dans un légalisme aveugle et stérile où la lettre tue l'esprit. Ou alors on donnerait prise aux reproches d'hypocrisie et de puérilité adressés par les incroyants à ce qu'ils considèrent comme la conception catholique de la morale.

Ceci dit, et avant d'en étudier les significations concrètes détaillées, quelle est la portée générale de la « classification morale » des films, telle que nous la donne l'Office chargé par l'Eglise, dans chaque pays, de l'établir ? Quels que soient son caractère « officiel » et la valeur de la recommandation

expresse, faite par la hiérarchie, d'en tenir compte, elle ne saurait être identifiée immédiatement et comme telle à une loi morale au sens strict (obligeant sous peine de « péché »), ni revêtir par conséquent le même caractère d'absolu. Elle dit simplement ceci : « *Etant donné* que tel film donne en représentation des actions humaines plus ou moins contraires à ce que doit être la vie chrétienne, *étant donné* le caractère particulièrement suggestif du cinéma et la passivité habituelle du spectateur moyen, *étant donné* le niveau de culture moyen dans tel pays déterminé, on peut normalement juger que le film en question aura telle influence (plus ou moins néfaste) sur la conscience morale de telle catégorie de spectateurs prise dans son ensemble, et chacun est *alerté* sur le plus ou moins grand danger qu'il représente ». Nous y reviendrons d'ailleurs en expliquant les cotes que l'on peut considérer comme « négatives », dans l'étude détaillée de celles-ci.



Le système de classification adopté en France[1] comporte six signes : 3, 3 B, 4, 4 A, 4 B, 5. On y distingue nettement à première vue trois catégories : le chiffre 3 concerne les jeunes[2]; le chiffre 4, les adultes ; le chiffre 5 est mis à part.

3

Ce chiffre, auquel on fait généralement correspondre la mention *Pour tous,* ne signifie pas du tout que le film soit fait pour les enfants. De tels films, nous ne le répéterons jamais assez, sont extrêmement rares. Quand on indique un film comme convenant aux enfants (par opposition aux « adoles-

---

1. Les modes de classement des films varient assez notablement suivant les pays. La *Revue internationale du cinéma* a dressé naguère (n° 19-20, 1954, p. 30) un tableau de concordances des cotes dans vingt-cinq pays d'Europe et d'Amérique.

2. En toute hypothèse, nous excluons *a priori,* et indépendamment des questions morales, les enfants de moins de 8 ou 9 ans.

cents », c'est-à-dire aux plus de 13-14 ans), c'est toujours *à la rigueur* ou *faute de mieux,* et ceci pour des raisons éducatives qui dépassent la stricte « morale ». D'autant que même si le film principal convient à leur âge, les à côtés du programme et l'ambiance d'une salle de spectacle pour adultes risquent toujours d'être néfastes aux plus jeunes (ne serait-ce que par la longueur excessive des séances !).

La cote 3 signifie seulement que le film *ne donne théoriquement pas en représentation des actes ou des situations capables de scandaliser un enfant élevé dans une ambiance chrétienne.*

On voit que cette appréciation est purement négative. Elle ne signifie absolument pas que le film ait quelque valeur éducative : ce peut être une fadaise sans nom. Elle signifie encore moins que le film soit absolument *sans danger* pour l'enfant, car celui-ci est beaucoup plus sensible au *rythme,* aux *images* et aux associations irrationnelles qu'aux *idées* que nous, adultes, mettons derrière une scène donnée : tel geste insolite pour lui peut prendre dans la conscience de l'enfant une signification « immorale » qu'il n'a pas pour la pensée objective de l'adulte. « Immoral » signifiant ici, non pas référence immédiate à une loi extérieure et codifiée, mais renforcement de l'égoïsme infantile, de la tendance au repli sur soi et de tous les mouvements inconscients susceptibles de s'opposer au développement normal de la conscience morale qui, chez l'adulte, doit se trouver orientée vers autrui. Les « règles morales », en effet, ne font qu'aider la conscience à vivre pour autrui en lui évitant les illusions de l'individualisme et du subjectivisme, et elles sont d'autant moins « praticables » que la conscience profonde est plus déformée ou la liberté plus entravée par l'égoïsme ou l'angoisse infantiles.

3 B

Cette cote est expliquée tantôt par la mention : *Pour tous, avec réserves,* tantôt par celle-ci : *Pour familles.* Qu'est-ce à dire ? S'il y a des réserves, c'est que le film n'est pas

« pour tous », puisque « tous » signifie justement sans exceptions ! Et, s'il est « *pour tous, avec réserves* » pourquoi serait-il « pour familles, *sans réserves* (sous-entendu) » ?

Il faut savoir donc que, dans l'esprit de ceux qui sont chargés de cette cotation, les « réserves » ici mentionnées concernent justement les enfants (par opposition aux adolescents, toujours), parce que certaines scènes sont jugées plus ou moins aptes à les effrayer, à les scandaliser ou même simplement à les ennuyer : le domaine strictement « moral » est donc ici dépassé.

Ainsi *Pour tous, avec réserves* signifie en fait : *Pas pour tous,* pas pour les plus jeunes au moins. Toutefois un palliatif peut exister aux dangers signalés par ces « réserves » : si un adulte est là pour répondre *intelligemment* aux questions que se pose l'enfant à propos du film. Donc des parents, supposés bons éducateurs, accompagnant leurs enfants au cinéma, pourront corriger l'influence néfaste de certaines scènes sur la conscience de ceux-ci en répondant à leurs questions, au besoin en suscitant eux-mêmes le « débat ». Tel est le sens exact de l'expression *Pour familles.* Si des images trop déroutantes pour la conscience de l'enfant ont eu tendance à la dé-socialiser (donc à la dé-moraliser), une réaction immédiate de cette cellule qui rattache l'enfant à la société (et où il vit normalement en confiance) - la famille - doit pouvoir neutraliser cette influence négative.

4

En principe un film coté 4 doit être considéré comme étant *pour adultes.* Mais on fait souvent suivre cette mention de la nuance : *A la rigueur pour adolescents,* (cette nuance n'existe jamais quand le chiffre 4 est suivi de la lettre S, signifiant « *strictement* pour adultes »). Si l'on songe que, par ailleurs, les salles dites « familiales » ne projettent que des films cotés 3, 3 B ou 4, on peut considérer que ces trois cotes limitent le champ d'une certaine « tolérance » concernant les jeunes. Chacun sait, en effet, que ces salles sont en grande

partie fréquentées par des enfants qu'on a envoyés au cinéma « familial », sans se poser de problèmes, simplement parce qu'« on est sûr que là au moins ils ne verront pas d'ordures ». Ce n'est qu'un pis aller. Puisqu'il est impossible d'empêcher des gosses d'envahir une salle (si le film n'est pas interdit aux « moins de 18 ans » ou aux « moins de 13 ans »), donc les empêcher de passer deux heures trente enfermés dans le noir, happés par un spectacle qui les envahit comme un rêve (lequel est parfois un cauchemar !), on se contente de garantir une certaine limite à la nocivité du film. Cette limite se fonde en général sur trois critères : 1) même si « la vie » est décrite avec réalisme, c'est finalement « le bien » (parfois une certaine conception du bien !) qui l'emporte sur « le mal » : d'où l'importance attachée à la *conclusion,* même si elle est factice ; 2) les *images* n'excèdent pas un certain degré de cruauté ou de violence ; 3) les *images* n'excèdent pas un certain degré de suggestion *érotique.*

Voilà donc un premier sens, *minimiste,* de la cote 4. Pour qui cherche positivement à suivre les conseils de l'Eglise catholique en matière de loisirs, il ne faut pas y voir plus que dans les précédentes une appréciation culturelle ou esthétique quelconque, ni même l'assurance de voir un film positivement « moral », mais seulement la signification suivante : « *Ce film ne donne en représentation aucune action ou situation humaine capable de scandaliser soit des adultes consciencieux, soit des grands adolescents élevés dans une ambiance chrétienne* ».

Ceci appelle peut-être des précisions sur ce qu'on entend par « positivement moral » et par « scandaliser ».

A. Deux exemples. Un film comme *Paris-Palace-Hôtel* (coté 4) est un film « démoralisant » dans la mesure où - précisement *sans choquer* - il fait nager le spectateur dans les eaux fades de la « presse du cœur ». Un film comme *Ariane* (également coté 4) est une histoire aux complaisances libertines plus ou moins dissimulées, et par conséquent *peu choquantes* pour la majorité du public ; mais on ne peut prétendre qu'il s'agisse d'un film « moral », bien qu'on puisse penser qu'il ne

soit pas positivement nocif pour un esprit réellement « adulte », non seulement par l'âge, mais par la conscience (et par la *foi* !).

B. Si nous nous plaçons au point de vue du sujet, c'est-à-dire du spectateur, et non plus de l'objet, c'est-à-dire du film et de sa « vision » du monde, il est évident que l'aspect relatif de cette puissance de scandale apparaît encore davantage. Il est des consciences timorées, influençables, et des esprits vigoureux, réagissant fortement à ce qu'ils voient, capables de juger sainement ; il y a aussi des consciences larges, voire « laxistes », dont le jugement peut être erroné. Certains se choqueront pour rien. D'autres admettront tout et se croiront trop facilement invulnérables à l'influence des images. Il en est qui ont une solide expérience de la vie et une grande habitude du cinéma ; s'ils ont en outre une *foi* vraie, à la hauteur de leur culture humaine, une *conscience morale* juste, à la fois critique et sensible à sa responsabilité, ils courent infiniment moins de dangers que la majorité des spectateurs. Enfin il y a place, entre les extrêmes, pour toutes les nuances possibles. Tous ces éléments interviennent facilement dans l'usage que chacun doit faire de la cote. Or celle-ci, on le voit, ne peut tenir compte de tous les cas particuliers : elle n'a donc qu'une valeur d'*indice.*

4 A

Pour adultes, avec réserves. Cette fois, la cote exprime des réserves même en ce qui concerne les adultes, donc elle indique *a fortiori* que le film risque d'avoir une influence nocive sur la foi et les mœurs des adolescents, même les plus grands, qui ont d'autant plus tendance à se croire à l'abri qu'ils ont moins conscience de leur vulnérabilité et de leur manque d'expérience.

Deux remarquent suffiront ici :

1) Tout ce que nous avons dit de la cote 4 à l'intention des adultes, pour en nuancer l'appréciation, est à reprendre

ici, en insistant sur le fait que les capacités de réaction et de jugement sont d'autant plus nécessaires chez le spectateur que l'ambiance du film est moins explicitement conforme à une vision chrétienne du monde.

2) La cote 4 A étant assez récente, beaucoup de films anciens, qui seraient aujourd'hui rangés dans cette catégorie, portent en fait la cote 4 B. C'est, par exemple, le cas de nombreux films de Fernandel ou de *Les Enfants du Paradis.*

4 B

Ici la signification de la cote est plus formellement négative. On considère que le public chrétien, dans sa majorité, n'est pas assez conscient de la richesse et de la force de sa *foi,* soit pour y trouver une réponse adéquate aux problèmes posés, soit pour qu'un spectacle appuyé de la misère humaine ne prenne pas à ses yeux la signification d'une tentation de pessimisme malsain. Parfois, c'est tout simplement un manque de *culture* qui, chez la plupart, empêchera de situer intellectuellement les questions posées et d'en saisir la portée littéraire, historique ou autre sans être dupe. Quelquefois, enfin, c'est seulement pour alerter le spectateur sur la présence d'une ou plusieurs images trop érotiques que le film est ainsi sévèrement coté. Tels sont les différents sens possibles de la mention *A déconseiller* qui correspond à la cote 4 B.

C'est, on le comprend, au sujet de ces films que se posera le plus souvent le problème de l'exception que peut constituer chaque cas particulier, eu égard notamment au degré d'information sur le contenu réel des films et à la culture humaine et cinématographique d'un chacun[3]. Mais aussi, pour que ces

3. C'est ainsi que, pour tout cinéphile averti, le même « message » se trouve exprimé dans les derniers films de Jean Renoir. Or, l'un est coté 4 (*Le carrosse d'or*), l'autre, 4 B (*French-Cancan*) et un troisième, 4 A (*Elena et les hommes*). On pourrait dire la même chose des films de Max Ophüls dont tel est coté 5 (*La ronde*), tel autre, 4 A (*Madame de...*) et le dernier, 4 (*Lola Montès*). Cette diver-

considérations ne tiennent pas lieu d'alibi, la droiture d'intention et de jugement moral. Ajoutons que quiconque, ayant jugé suffisamment motivé pour soi de passer outre à l'avertissement de la cote, se trouverait en fait troublé gravement[4] après la vision du film, verrait sa responsabilité morale accrue du fait qu'il était alerté sur le danger couru.

5

Si nous avons dit que la cote 5 devait être mise à part, c'est qu'elle ne se situe pas exactement dans la même perspective que les précédentes. En effet, on peut constater que du seul point de vue de ce qui est « montré » sur l'écran, l'opposition à une vision chrétienne de l'homme n'est pas forcément plus accentuée dans ces films que dans ceux qui sont classés 4 B. Mais la cote 5 dénonce explicitement, dans les

---

gence souligne donc le fait que, pour le grand public auquel échappe l'unité d'inspiration et de signification de ces œuvres, certains à côtés du film pourront prendre une valeur exagérée (et nocive) qui masque la portée réelle de l'ensemble.

Autre exemple : pour bien des spectateurs, le film *Sourires d'une nuit d'été*, de Bergman, aura la signification d'une comédie-vaudeville, âprement sensuelle ; pour qui sait « lire » un film, celui-ci apparaîtra au contraire comme une méditation désabusée et mélancolique sur certaines contrefaçons de l'amour, posant des problèmes métaphysiques et moraux sur la condition humaine. De la même façon, un chrétien adulte et bien formé ne saurait voir dans *Les mauvaises rencontres*, d'Alexandre Astruc, qu'un appel désespéré à un authentique « art de vivre », etc.

Que tout ceci nous amène à regretter que le cinéma tende à devenir parfois la chose de quelques initiés, au lieu d'être cette forme d'art universel à quoi il semblerait devoir tendre, c'est une autre question ! Contentons-nous de remarquer à ce propos que, dans son encyclique *Miranda prorsus* (8 septembre 1957) sur le cinéma, le pape Pie XII invitait avec la dernière insistance les chrétiens à *se former l'esprit* dans ce domaine. Le public est roi, mais cette royauté ne sera qu'un asservissement si elle demeure inconsciente !

4. Il ne s'agit, évidemment, ni de trouble psychologique, ni d'inquiétude métaphysique, encore moins de l'écroulement de préjugés sociaux ou autres, toutes réactions qui peuvent être fort bienfaisantes!

intentions apparentes des auteurs du film, un parti pris d'*amoralité* (ou d'irréligion, mais la Centrale Catholique semble se montrer ici plus large, comme en témoignent les cotes données aux films d'Autant-Lara ou de Buñuel), considérant que le film repose avant tout sur le souci commercial de miser sur l'attrait du public pour des spectacles « bas », particulièrement en matière de sensualité. Plutôt donc que la mention *A proscrire*, souvent utilisée, nous préférons la formule explicite : *Par discipline chrétienne, on demande de s'abstenir d'un tel spectacle.* Cette rigueur se fonde sur la constatation suivante : chaque ticket payé pour de tels films équivaut à un « bulletin de vote » du spectateur, car s'il est un domaine où l'offre suit la demande, c'est bien le cinéma : plus vous en redemanderez, plus vous en aurez !

C'est dire que le problème d'aller voir tel de ces films ne doit pas normalement se poser pour un chrétien consciencieux, car il ne s'agit presque jamais de films ayant une réelle valeur, à moins que l'on confonde valeur artistique et esthétisme formel.

Il existe pourtant de très rares exceptions. Un exemple récent nous était fourni par *Et Dieu... créa la femme.* Sa classification sous la rubrique 5 était cependant justifiée par le fait que la portée réelle d'un tel film ne peut apparaître qu'à une très minime partie du public, suffisamment sensible au *style* et à l'*esthétique* cinématographique pour ne pas se laisser prendre au change de certaines images séparées de leur contexte.

Enfin deux nuances paraissent devoir encore être apportées à tout ce qui précède. D'abord, certains films cotés 4 B (et même parfois 5) lors de leur sortie peuvent avoir pris avec le recul du temps, une certaine valeur de « classiques » qui en atténue la nocivité - comme pour les œuvres littéraires - le contexte social ayant évolué parallèlement et la valeur « de choc » s'étant estompée. De plus, de l'aveu même de ceux qui en sont chargés, la cotation des films se fait aujourd'hui dans un esprit plus large qu'autrefois, compte tenu de l'évolution des mœurs. Ces deux raisons permettent de penser que

certaines cotes anciennes (disons, *grosso modo,* de plus de dix ans) peuvent être, si l'on peut dire, « relevées d'un cran », toutes informations prises.

*
* *

Que le lecteur ne se méprenne surtout pas sur le but de ce commmentaire, s'il a pu parfois paraître atténuer la valeur de la cotation « morale » des films par l'Office catholique, ce n'est que pour lui restituer sa véritable portée, et d'abord ses conditions de possibilité. On trouve, en effet, trop souvent, à l'égard de cette cotation, des attitudes *infra morales* qui en détruisent la signification proprement « morale ». Critiquons-les explicitement pour terminer :

1°) *Soumission scrupuleuse, mais aveugle et naïve,* qui élimine toute responsabilité personnelle et est souvent tentée de juger sévèrement ceux qui agissent autrement : « Je vais voir tel film coté 3 B, donc j'ai la conscience tranquille en toute hypothèse ; cette garantie extérieure est pour moi un refuge absolu ».

2°) *Soumission de tendance casuiste :* « Jusqu'à la cote 4 A inclusivement, j'irai voir n'importe quel film sans me poser le moindre problème de conscience, même si je me sens attiré vers tel film par des instincts douteux ». C'est une attitude qui tend à chercher l'extrême limite, extérieure - dans un barême - en deçà de laquelle on se croit « honnête ».

3°) *Insoumission timide et scrupuleuse :* « Je veux aller voir tel film coté 4 B, sans être sûr que je ne vais pas commettre un péché : tant pis ». On agit avec une conscience douteuse, sans chercher à fonder cette action sur un jugement droit.

4°) *Insoumission franche :* «Je suis un bon catholique, mais qu'on ne me parle pas de ces soi-disant cotes morales ; c'est d'un ridicule... ».

5°) *Insoumission « par excès », de tendance intégriste* : « Je suis allé voir tel film, coté 4 A : quelle honte ! La Centrale Catholique, sous prétexte d'être moderne, tombe dans une

indulgence démagogique ! On aurait dû interdire ce film, ou du moins le coter 5, etc. ».

Toutes ces attitudes se ressemblent en ce qu'aucune d'elles n'est vraiment *libre,* donc vraiment morale ; elles manifestent la réfraction, à travers des tempéraments divers, d'une même fausse conception de la cotation. Cette conception est fausse en ce qu'elle situe la conscience par rapport à la cote dans un rapport de pure extériorité, tendant à lui donner une valeur rigide, et par suite absolue, qu'elle ne saurait avoir en raison même de la relativité de son objet. C'est cette relativité de l'objet que notre commentaire s'est donné pour tâche de mettre en lumière, afin de permettre une attitude vraie à l'égard de la cote morale.

On voit, en effet, que chacune des attitudes fausses décrites plus haut, par le fait qu'elle est en contradiction avec le sens de la cote morale, est amenée *pratiquement* ou bien à nier plus ou moins théoriquement la valeur de cette cote telle qu'elle est donnée (4° et 5°), ou bien à supprimer inconsciemment sa propre moralité (aliénation dans le légalisme étroit ou casuiste : 1° et 2°), ou bien à conjuguer ces deux négations (3°).

Mais une fois constatées la relativité de l'objet de cette cote et la complexité des critères sur lesquels elle s'appuie, elle ne peut plus apparaître que comme une *approximation.* Or jamais une loi morale au sens strict ne peut se fonder sur une approximation. Il ne peut donc s'agir, répétons-le, que d'un indice[5] : celui-ci n'est évidemment pas sans rapport à la loi morale, mais n'a pour but que d'éveiller la conscience à sa propre responsabilité, de lui délimiter un champ pour son engagement, champ à l'intérieur duquel lui est laissée une certaine latitude d'action qu'elle doit elle-même définir d'après sa propre expérience, et d'*elle-même* et de la *loi morale objec-*

5. Ce qui ne veut pas dire que la cote soit dénuée de tout caractère « impératif » : le chrétien *doit* en tenir compte. Mais c'est la manière même d'en tenir compte qui est à bien comprendre.

tive. Plus cette expérience sera vague et fragile, plus le champ sera restreint et plus la conscience devra s'en tenir strictement — par *prudence* — à la cote. Mais, de toutes façons, la décision, pour être libre, et donc morale, devra être le fruit de cet *échange* entre deux « prudences » (celle du jugement individuel et celle du jugement social émanant de l'Eglise), et non du rejet arbitraire de l'une ou de l'autre.

Dans ces perspectives, quelle que soit la *décision* prise (aller ou non voir tel ou tel film ayant telle ou telle cote), elle sera toujours concomitante à une *soumission,* réelle mais éclairée, respectueuse mais souple, à l'égard du conseil officiellement donné à tout chrétien par la cote morale[6].

Jean-Claude HUVÉ, s. j.

---

6. L'excellente revue *Ecrans lyonnais* nous a aimablement autorisés à reproduire, avec quelques légères modifications, ce commentaire qu'elle a publié naguère dans ses numéros 19 à 21 (février-mars 1958) et qu'il nous a paru souhaitable de faire plus largement connaître (*N. D. L. R.*)

EXPÉRIENCES

Dans cette section, nous nous proposons d'attirer l'attention de nos lecteurs sur quelques réalisations pratiques. Car il ne suffit pas de dénoncer la carence chrétienne dans une grande partie du monde cinématographique et en tout premier lieu dans le secteur « fabrication » ; il ne suffit pas non plus d'énoncer quelques principes de travail ou de formuler des souhaits. Il faut aussi « mettre la main à la pâte ». Certains hommes courageux l'ont fait. Et il y aurait, nous le savons, bien des efforts et des réussites à signaler ici. Si, à l'échelle du monde, ces réalisations sont encore trop peu nombreuses, trop faibles, elles n'en sont pas moins pour nous des signes et des encouragements. Ici nous ne prétendons en aucune manière dresser un catalogue exhaustif. Tel n'est pas le but de notre revue. Nous avons plutôt choisi, à titre d'exemple et pour illustrer les articles qui précèdent, de décrire rapidement deux expériences à certains égards « typiques ». L'une est ancienne et porte déjà des fruits nombreux ; elle est française. L'autre, qui est suisse, ne fait que commencer. Et il ne nous déplait pas que, si la première a germé en sol catholique, la seconde ait pris naissance en des milieux protestants. Ces deux expériences ne sont d'ailleurs pas sans lien l'une avec l'autre et c'est très volontiers que nous les rapprochons. Nous sommes convaincus, en effet, que dans le domaine du cinéma comme dans beaucoup d'autres secteurs de l'action, les chrétiens de diverses obédiences pourraient collaborer entre eux et s'entraider de façon beaucoup plus étroite qu'ils ne le font actuellement. Ceci en vue d'un plus vigoureux témoignage chrétien devant le monde et dans la perspective et l'espérance de l'unité plénière de tous ceux qui, baptisés au nom de la Sainte Trinité, confessent le même et unique Christ Seigneur.

R. B.

1. *UNE EXPÉRIENCE LYONNAISE*

Une expérience lyonnaise : ce titre est trompeur. Car si c'est bien à Lyon que le *Bureau international du film* a été créé et est dirigé par M. le chanoine Georges Chassagne, son rayonnement s'étend bien au-delà de la grande métropole du sud-est ; il a même franchi depuis longtemps les frontières de la France.

I. *L'Office familial de documentation artistique*

Le *Bureau international du film* a été fondé en 1949. Mais il a une préhistoire. Dès 1941, fut créé à Lyon un groupement des salles familiales en 16 mm. Ce groupement, qui couvre les dix-sept départements de la région cinématographique de Lyon, compte actuellement environ quatre cents points de projection dans la banlieue, les salles de campagne, les collèges, les hôpitaux et les œuvres diverses.

L'année suivante, en 1942, les activités d'ordre proprement culturel commencèrent avec la fondation de l'*Office familial de documentation artistique* (O. F. D. A.), qui devint rapidement une importante organisation de culture cinématographique pour la partie méridionale de la France. L'O. F. D. A. créa, entre autres, un Répertoire général des films, un service d'affichage des cotes morales, un service de presse à l'usage des journaux de la zone sud ; il publia des brochures culturelles et morales ; il collabora à des pages de cinéma dans différents périodiques.

Par ailleurs, l'O.F.D.A. organisa des ciné-clubs et des conférences dans la région lyonnaise. Il fut à l'origine, en

particulier, d'un ciné-forum pour le clergé et les religieuses qui, aujourd'hui, dix-huit ans plus tard, continue à fonctionner.

C'est l'O.F.D.A. qui, en 1943, prépara avec le metteur en scène Maurice Cloche le film *Monsieur Vincent,* qui fut réalisé après la guerre.

Une partie de ces activités, en particulier le Répertoire général des films, est maintenant au bénéfice de la Centrale catholique du cinéma, à Paris, dont l'abbé Chassagne fut secrétaire général de 1945 à 1948.

II. *Le Bureau international du film*

De retour à Lyon, en 1949, l'abbé Chassagne fonda le *Bureau international du film,* dont les services sont nombreux. Nous les regrouperons sous trois chefs :

1) Une série de divers ciné-clubs à l'usage des jeunes et des adultes, à Lyon et dans un rayon d'environ une centaine de kilomètres autour de Lyon. Le *Bureau international du film* a constitué des équipes d'opérateurs et d'animateurs, composées principalement d'étudiants, qui sont dotées de tout le matériel nécessaire pour assurer présentation et projection des films, même dans les salles démunies d'installations cinématographiques permanentes.

Une partie importante de ces ciné-clubs est organisée en faveur des élèves des classes terminales de l'enseignement secondaire libre, soit à Lyon, soit maintenant à Paris aussi. Les présentations sont assurées par des professeurs qui rédigent des fiches pour chacun des films étudiés.

2) Le *Centre culturel du cinéma et de la télévision* organise, durant l'hiver, à Lyon, des cours universitaires, suivis de la présentation et de la discussion de films de valeur.

3) Les rencontres d'été constituent, à n'en pas douter, une des activités les plus importantes du *Bureau international du film.* Nous nous arrêterons un peu plus longuement sur cet aspect de son travail.

Après deux modestes sessions d'initiation organisées à Lyon en 1952 et 1953, la première *Rencontre culturelle cinématographique internationale* eut lieu, en juillet 1954, à Montanay, dans une belle propriété de la banlieue lyonnaise. Depuis, chaque année, cette rencontre se renouvelle. Elle a même été dédoublée : à l'heure actuelle deux sessions se déroulent annuellement : l'une à Montanay, la seconde à Senlis. En 1959 il y en eut même trois (Montanay, Angers et Paris).

A ces *Rencontres,* les cours de base sont assurés par des universitaires, principalement Henri Agel et Henri Lemaitre. Mais la parole est donnée aussi à d'autres critiques de cinéma. Les conférences sont naturellement illustrées par des projections de films qui sont, ensuite, étudiés et discutés de façon très approfondie.

Chaque année un thème est choisi : ce peut être l'étude des grands courants de tel ou tel cinéma national (italien, français, américain, russe, etc.) ; ce peut être aussi un thème plus idéologique auquel le cinéma mondial a apporté sa quote-part : c'est ainsi qu'en 1961, les films et les cours portaient sur « Violence et non violence ». Comme dans quelques autres sessions du même genre, un des bénéfices des *Rencontres* est aussi de faire connaître des courts-métrages, ces parents pauvres de la programmation cinématographique que non seulement le grand public, mais même une partie des cinéphiles ignorent trop souvent.

Le cadre accueillant de Montanay et de Senlis favorise la création d'une véritable atmosphère fraternelle ; là n'est pas le moindre bienfait de ces Rencontres qui peuvent grouper chaque fois quelque deux cents ou trois cents participants venus non seulement de toutes les régions de France, mais aussi de Suisse, de Belgique, voire de Tunisie, du Canada ou d'Amérique du Sud. Ces hommes et ces femmes — laïcs, prêtres, religieux, religieuses — sont convaincus de l'importance du cinéma dans le monde d'aujourd'hui et soucieux de réagir en chrétiens devant ce phénomène. Nombre d'entre eux d'ailleurs sont des éducateurs désireux d'aider les autres, et en particulier les jeunes, à réagir eux aussi en chrétiens devant l'écran.

C'est incontestablement l'un des grands bénéfices de Montanay et de Senlis que de permettre, entre les participants, une vaste confrontation des expériences. L'efficacité des *Rencontres* s'est avérée incontestable puisqu'elles sont à l'origine d'importantes initiatives catholiques prises ici ou là dans le domaine de l'initiation culturelle au cinéma.

Depuis 1958, les *Rencontres* sont prolongées par le *Carrefour cinéma-télévision de Cannes.* Cette nouvelle session est née de la nécessité de donner un enseignement d'un niveau technique moins élevé, moins « universitaire » que celui qui est dispensé à Montanay et à Senlis. C'est principalement aux jeunes et à tous ceux qui cherchent une initiation plus élémentaire au cinéma que s'adresse le *Carrefour* de Cannes. Après une première expérience en Haute Provence, durant l'été 1957, le *Carrefour* s'est installé dès l'année suivante, 1958, dans les locaux somptueux d'un ancien palace, devenu le petit séminaire du diocèse de Nice, à mi-chemin entre Cannes et Juan-les-Pins, au milieu d'un parc dominant la mer.

Le cadre admirable est certainement pour beaucoup dans le succès de ce *Carrefour* qui a réuni en 1961 deux cent cinquante auditeurs, dont une grande majorité de jeunes de moins de vingt-cinq ans. Les projections en plein air le soir, dans la douce nuit méditerranéenne, ont, en particulier, un charme auquel on peut difficilement rester insensible. Mais il faut mettre d'abord à l'actif de ces sessions le travail de plusieurs animateurs et en particulier les très remarquables ciné-clubs dirigés par Claude Macke.

Une des originalités de Cannes par rapport à Montanay-Senlis est aussi un plus grand éclectisme. La télévision y tient une place non négligeable, et chaque année des journalistes ou réalisateurs du petit écran sont appelés à donner quelques conférences sur leur métier et leurs activités.

III. *Le centre catholique du cinéma de Lyon*

Ce Centre fédère et coordonne les différentes activités dont nous venons de parler et auxquelles il faut joindre la *Coopérative du cinéma et industries annexes* et l'*Union lyonnaise*

des ciné-clubs (fédération habilitée par le Ministère de l'éducation nationale et le Centre national du cinéma, pour la programmation des ciné-clubs), qui s'est elle-même confédérée avec d'autres associations analogues en France pour former l'*Union nationale des inter-ciné-clubs.* L'union lyonnaise des ciné-clubs couvre, pour sa part, la région lyonnaise et le sud-est, mais elle étend aussi son activité à des départements éloignés tels que le Maine-et-Loire, le Tarn-et-Garonne, les Alpes-Maritimes. Elle compte actuellement une quarantaine d'associations ayant en charge 180 ciné-clubs groupant 24.000 adhérents.

Par la personne de M. le chanoine Chassagne, qui est premier vice-président de l'*Office catholique français du cinéma* à Paris, le *Centre catholique du cinéma* de Lyon et le *Bureau international du film,* ont des liens avec la *Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision* (C.C.C.R.T.).



Ce bref tableau laisse peut-être l'impression d'un vaste ensemble très « administratif ». Il est difficile, en effet, de donner en quelques pages, autre chose qu'un schéma assez abstrait. Mais ce « squelette » suffit sans doute à faire saisir au lecteur attentif que, depuis la « fabrication » des films (ex. *Monsieur Vincent*) jusqu'à leur discussion par des publics de tous ordres, en passant par la distribution et la programmation, il est peu de secteurs du cinéma qui soient restés étrangers au *Bureau international du film.* Certes, étant donné le retard des chrétiens en ce domaine, il faudrait faire encore beaucoup plus. Mais le travail accompli est déjà considérable. Nombre de chrétiens — nous l'avons déjà dit — ont trouvé aux *Rencontres* de Montanay, de Senlis, de Cannes, au *Centre culturel* de Lyon ou dans des ciné-clubs une inspiration et des indications pratiques qui leur ont permis de se lancer à leur tour dans une action solide pour une utilisation intelligente du Septième art. Nous pouvons donc juger l'arbre à ses fruits, qui sont excellents.

***

II. UNE EXPÉRIENCE VAUDOISE

En Suisse, l'Eglise réformée du canton de Vaud vient de créer un office de cinéma (avril 1961). C'est cette création qu'il m'a été proposé de décrire.

Il faudrait, en principe, citer les pionniers qui, en 1925 déjà, dans une revue théologique romande, attirèrent l'attention des autorités ecclésiastiques sur l'importance du cinéma et son influence sociale ; mentionner aussi l'existence d'un office (de 1947 à 1954), dont le but était la projection de films religieux. Le départ de son directeur à la télévision romande mit fin à son activité.

Il suffit de savoir que tous ces travaux préliminaires provoquèrent, en 1958, la création d'une commission chargée d'inventorier le contenu de la conjonction reliant ces deux mots : *Eglise* et *cinéma* (Les dates citées n'ont pas de valeur historique ; elles sont un appel à la patience et à la persévérance !). Cette commission délimita :

I. LA BASE DE DÉPART

Chaque jour, 110 000 Suisses (8 000 Lausannois) pénètrent dans une salle obscure. Si le cinéma n'était qu'une simple industrie de spectacle, cette constatation ne nous toucherait guère. Mais, « haut-parleur aux dimensions du monde », selon le mot d'un sociologue, ce moyen d'expression déborde largement l'aire d'influence des arts traditionnels. « Il est impossible de découvrir aujourd'hui un moyen d'influence capable d'exercer sur les foules une action plus décisive que le cinéma » (Pie XII). Le processus psychologique de cette action est encore

ignoré ; en revanche, nous savons qu'elle touche les secteurs fondamentaux de la vie : sentimental, conjugal, familial, politique, culturel et religieux. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger. En effet :

1) *Le cinéma propose une morale*

70 % des films de la production courante illustrent un comportement, une certaine manière de faire contraires à la morale traditionnelle et à plus forte raison à la morale chrétienne. Les titres des films « rehaussés » par les formules publicitaires sont éloquents. Nous ne visons pas tant les films conduisant au crime, au vol ou à la Légion étrangère que ceux proposant comme normale, comme admise, une inversion des valeurs ; ceux où l'on nous présente la tromperie et le mensonge, la poursuite de l'argent et l'amour physique comme les conditions du bonheur ; ceux où la « débrouillardise » et la chance sont érigées en principes.

2) *Le cinéma propose une philosophie*

L'écran est un carrefour où se croisent les idées du monde. Problèmes de toujours, problèmes de maintenant, tous ont leur place dans cet auditoire géant, dans cette université populaire qu'est une salle commerciale : la guerre, le chômage, le bonheur, l'amour, la jeunesse délinquante, le crime, la prostitution, la justice, le péril atomique, la conquête de l'espace. Tout est mis en discussion. Juste ou fausse, une solution est proposée à tout. On trouve des films inspirés par le matérialisme marxiste, la philosophie existentialiste, l'hédonisme épicurien, le tragique grec ou le spiritualisme chrétien.

3) *Le cinéma propose une foi*

La grande majorité des films, qu'ils soient comiques, dramatiques ou à thèses, présente un univers d'où Dieu est absolument absent. Lorsqu'un personnage cherche une solution à un problème de vie si profond soit-il, c'est en dehors de toute référence religieuse ou chrétienne ; ces personnages agissent

comme si la foi en un Dieu vivant était définitivement bannie de la terre. Et non seulement Dieu est mort, mais encore on offre à la foule des divinités qu'on appelle Stars ou Vedettes (G. Garbo, R. Valentino, B. Bardot, J. Dean). A l'adoration, vouée autrefois aux dieux antiques, notre humanité cinématographique a ajouté l'imitation. Ce ne sont pas seulement certains gestes, certains tics, certaines modes vestimentaires ou capillaires que ces spectateurs (trices) adoptent inconsciemment. C'est encore un style de vie, un mode de pensée.

4) *Le spectateur*

Oublions un instant nos critères intellectuels et nos réflexes moraux : nous comprendrons mieux l'attrait, le charme au sens magique du mot, que le septième art exerce sur le spectateur du samedi soir. Tout seul face à une image qui le fascine, assiégé par une image douée d'un étrange pouvoir d'investissement de la conscience, ce spectateur vibre de la manière la plus sommaire ou la plus instinctive. Plus perméable qu'une éponge aux suggestions de l'écran, il croit et imite d'autant mieux ce qu'on lui montre, que les scènes du film sont la simple projection de ses rêves, de ses désirs, de ses pulsions les plus secrètes.

Séduit par l'histoire, par l'acteur ou l'actrice, envoûté par l'image, il est incapable de porter un jugement moralement précis sur des actes implicitement approuvés (quand ce n'est pas explicitement comme, par exemple, dans *Sourires d'une nuit d'été,* ces paroles de Petra : « C'est tellement plus merveilleux quand c'est immoral ! »).

L'absence ou l'étouffement de son sens critique supprime du même coup la cloison normalement dressée entre le rêve et la réalité, entre ses rêves et leur réalisation. Ce que le spectateur n'osait faire que dans ses rêves, le film le réalise et le justifie publiquement.

Privé d'informations détaillées, de références culturelles accessibles, ce spectateur ignore ou boude les films esthétiquement ou spirituellement valables. Et quand par accident il les voit, il en tire avec peine ou pas du tout la « substanti-

fique moelle ». Cette influence et cette emprise déjà considérable du cinéma sur le spectateur tendent aujourd'hui à s'étendre par l'introduction dans nos foyers de postes de télévision.

5) *L'Eglise*

Ce spectateur, dont les trafiquants de pellicule s'efforcent de conserver la clientèle même au prix de son abrutissement et de son avilissement, c'est l'homme, c'est la créature dont l'Eglise a la charge. Or, l'Eglise s'est toujours sentie responsable de ceux que menaçait un danger : la faim, l'alcoolisme, la prostitution, la superstition, etc. Auprès de ce spectateur, l'Eglise ne peut se laisser passivement relayer ou combattre dans ses activités essentielles : la défense de la morale, l'inspiration de la pensée, la prédication de la foi. C'est à cause de ce spectateur et non à cause du cinéma, que l'Eglise ne peut pas rester passive. A la limite, c'est l'homme en proie aux images qui nous intéresse et non le cinéma. L'Eglise ne peut, plus longtemps, laisser ses enfants abandonnés à eux-mêmes face à un écran doué d'un potentiel de déchristianisation insoupçonné, mais également capable d'exprimer le sacré avec une puissance qu'aucun art ne possède. C'est précisément parce que cet homme se reconnaît sur l'écran que le cinéma nous offre une possibilité inespérée : la reprise d'un dialogue avec un spectateur qui s'est fait une philosophie à la mesure de ses instincts et de ses désirs, mais à qui plus personne ne rappelle qu'il est une créature de Dieu, un enfant de la grâce.

II. MISSION DE L'OFFICE

Toutes ces remarques convergent vers ces propos de P.-H. Simon, dans *Athéisme contemporain :* « Une littérature comporte au premier chef un témoignage apporté au procès de l'homme. Non qu'il faille diminuer l'importance des valeurs esthétiques en littérature : le style de l'écrivain est essentiel à la nature et à l'accent de son témoignage ; mais il est incor-

testable que l'écrivain témoigne et que, chez les plus considérables, le souci apparaît de constituer leur œuvre comme une réponse à des problèmes métaphysiques, philosophiques et souvent proprement religieux ».

Remplaçons *littérature* par *cinéma* et *écrivains* par *cinéastes* et nous verrons se dessiner la mission d'un Office :

Par tous les moyens, mettre les spectateurs en mesure de « décoder » les films sur le plan métaphysique, c'est-à-dire de prendre conscience des conceptions philosophiques, morales et religieuses qu'ils illustrent d'une manière plus ou moins visible et qu'ils véhiculent dans nos paroisses cinquante deux semaines par an. En d'autres termes, il s'agit d'éveiller et de développer le réflexe du spectateur chrétien. Ce réflexe est fait :

— de la volonté de s'intéresser à tout ce qui est humainement important ;

— de la volonté de saisir les choses dans leur profondeur ;

— d'une activité de jugement éclairée et résolue, liée à l'idée de responsabilité vis-à-vis du monde et de soi-même ; c'est-à-dire finalement, face au monde, de la responsabilité du chrétien vis-à-vis de Dieu.

III. ACTIVITÉ DE L'OFFICE

L'Office est dirigé par un pasteur entouré d'une commission cantonale du cinéma. Chaque arrondissement ecclésiastique (il y en a six) possède une commission (régionale) du cinéma. Il est intéressant de noter qu'au sein de la commission cantonale, aux côtés de trois pasteurs, nous trouvons un ingénieur, professeur à l'Université, un municipal, directeur des Ecoles lausannoises, un maître à l'Ecole normale, un maître de collège secondaire, le secrétaire de l'Association cinématographique de Suisse romande (exploitants) et un instituteur.

L'activité du directeur est articulée sur trois plans :

1) Un plan « *littéraire* » : critiques des films et articles de fond dans les journaux religieux :

— *Le Ralliement,* mensuel des paroisses lausannoises (63.000 exemplaires),
— *Semeur Vaudois,* hebdomadaire de l'Eglise réformée vaudoise (8.000 exemplaires),
— *Vaincre,* mensuel des jeunesses paroissiales (8 000 exemplaires).

Rédaction de fiches filmographiques.

Sélection des films projetés à Lausanne et proposés à l'attention des lecteurs.

2) Un plan *pédagogique :* Par le moyen de cours, camps, stages, etc., formation de spectateurs et d'animateurs de ciné-clubs. A cet effet, un centre est en voie de création dans le village d'Arzier où la cure, libérée par la réunion de deux paroisses, abritera les participants à ces cours.

Il faut signaler l'expérience fructueuse tentée l'an dernier par l'aumônier des jeunesses paroissiales, le pasteur Zeissig : un cours par correspondance centré sur le livre *Le Cinéma,* d'Henri Agel. Ce cours, réparti sur huit leçons, comprenait, outre l'étude de l'ouvrage cité, des travaux écrits et l'analyse de quelques films.

D'autre part, les mouvements de jeunesses paroissiales forment chaque année en trois week-end, environ cent vingt responsables de groupes. Au terme de leurs cours, ces jeunes seront réunis à Arzier pour y recevoir leur initiation au cinéma.

3) Un plan *pratique :* L'étude et la projection de films dans les paroisses. Dans les paroisses où se trouve une salle commerciale, les séances auront lieu en 35 mm., dans le cinéma ; dans les autres paroisses, en 16 mm.

La forme de ces séances sera variable ; au minimum, une présentation du film, de l'auteur, de son langage, et un commentaire terminal ; parfois, un débat, selon le film et l'auditoire. La formule du triduum nous paraît séduisante :

premier soir : Causerie illustrée de clichés ou de courts-métrages sur le langage du cinéma ;

deuxième soir : Projection du film ;

troisième soir : Débat.

Le Directeur de l'Office sera appelé à donner un certain nombre de conférences sur les thèmes abordés par le cinéma, en rapport avec la mission de l'Eglise : le cinéma et les jeunes ; le cinéma et l'amour ; le cinéma, mythologie du XXe siècle ; le cinéma, religion du XXe siècle.

Ces conférences seront proposées non seulement aux paroisses, mais encore aux groupements laïques (professionnels, culturels, pédagogiques). En fait, il s'agit d'une réponse à de nombreuses demandes formulées ces dernières années et auxquelles nous n'avions pu faire droit, faute de temps.

Et l'Ecole

On peut se demander pourquoi l'activité de l'Office ne touche pas le domaine scolaire. Le Gymnase (16-18 ans) et l'Université de Lausanne possèdent déjà leur ciné-club. D'autre part, l'introduction de leçons de cinéma dans les collèges est actuellement à l'étude et le parlement vaudois sera appelé prochainement à se prononcer. L'Ecole désire conserver son autonomie dans cette matière, mais il n'est pas exclu que les services de l'Office soient requis. D'ailleurs, la connaissance du cinéma est déjà abordée soit par le pasteur Zeissig, soit par moi-même, dans le cadre des cours de culture chrétienne (collèges secondaires).

Espérance

Cette activité est décrite au futur, car l'Office du cinéma recevra officiellement son va-tout le 1er septembre. Nous avons de la peine à mesurer la distance qui séparera nos réalisations de nos projets. Nous savons seulement que quatre-vingt dix séances sont déjà inscrites dans notre agenda.

En revanche, ce que nous voulons et ce que nous rechercherons partout où cela sera possible, c'est une collaboration

efficace et fraternelle avec nos frères catholiques. Et dans ce domaine, nous avons déjà des gages certains d'une coordination possible de nos efforts.

Car — et il m'est agréable de terminer sur cette note — car il y a Montanay[1]. Montanay, où l'on fait des connaissances, où l'on scelle des amitiés ; où des habitants de la même ville de Suisse, qui s'ignoraient, se rencontrent et découvrent qu'ils sont attelés à la même besogne au nom de la même foi. Et puis, il y a l'esprit de Montanay, qui, dans le cadre précis de la culture cinématographique, est un esprit de service, d'action et de prière. On ne peut pas ne pas se tendre la main par dessus nos barrières confessionnelles, quand on est passé par Montanay.

Je ne saurais assez dire tout ce que je dois à ces rencontres, à l'amitié de Monsieur l'abbé Chassagne, à la compétence de MM. Agel et Lemaître ; à ces conversations amicales entre deux projections ou pendant un repas qui nous révèlent une réalité bienfaisante : les difficultés inhérentes à cette action de culture cinématographique, d'autres les ont rencontrées et surmontées.

Aussi est-ce en pensant à cette réalité, en m'appuyant sur ces amitiés, en recherchant cet esprit que je m'apprête à vivre la première année de cette expérience vaudoise.

Paul GLARDON, pasteur
directeur de l'Office du cinéma
de l'Eglise réformée du canton de Vaud.

1. Cf. article précédent.

CHRONIQUES

UNE NOUVELLE HISTOIRE DU PROTESTANTISME

Ce gros et beau volume[1] est le bienvenu car, comme le fait remarquer son auteur dans la préface, si l'on a passablement étudié, en notre pays, les aspects théologiques et culturels des Eglises issues de la Réforme, nous étions jusqu'ici à peu près démunis d'une histoire universelle du protestantisme. Et ce que M. Léonard entend écrire, c'est bien l'histoire tout court, l'histoire sans adjectif : et non pas l'histoire des doctrines, ou des formes ecclésiastiques, ou des groupes sociaux, ou des comportements et des types individuels.

Intelligemment illustré, muni de quatre cartes, de très amples et très précieuses bibliographies, de deux index — des noms et des thèmes théologiques et autres — ce livre se présente comme une somme. Il envisage l'apparition et l'expansion du luthéranisme (chap. I-III), sa limitation par les Réformes humaniste et « spirituelle », et son arrêt (chap. IV-V), la « rescousse » catholique, impériale et pontificale (chap. VI), enfin la reprise de la Réformation avec Calvin, promoteur d'une civilisation (chap. VII). Ce volume sera complété prochainement par deux autres tomes, l'un traitant de l'*établissement* du protestantisme (fin XVIe-XVIIe siècle) et l'autre de son déclin et de son renouveau (XVIIIe-XXe siècle). On attend avec impatience ces études qui portent sur des périodes encore plus mal connues — au moins du lecteur catholique — que celle des premières décennies de la Réforme.

M. Léonard ne cache pas certaines de ses options ; il les met même en vive lumière dans son travail : la première est que « la Réforme, bien plus qu'une révolte contre la piété catholique, en

---

1. E.-G. LÉONARD, *Histoire générale du protestantisme*, tome I : *La Réformation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 402 p., 40 NF.

fut l'aboutissement, la floraison » (p.10) ou encore « la réponse d'une piété autonome, en dehors de l'Eglise défaillante, à des besoins profonds sortis de l'enseignement de celle-ci » (p. 147). A ce titre le seul véritable prédécesseur de Luther est saint Bernard (p. 12-13). Par ailleurs les sentiments de l'auteur vis-à-vis des différents acteurs du drame qu'il fait revivre sont nettement affirmés.

A l'égard de Zwingli, M. Léonard n'éprouve manifestement que peu de sympathie. Dans les pages qu'il lui consacre il reste, semble-t-il, assez étranger à la psychologie du Réformateur suisse. Et l'éloge funèbre est dur : « Au total, après avoir arrêté la diffusion de la Réforme en Suisse par sa prétention de la mêler étroitement à des changements temporels et de l'imposer par la force, la politique de Zwingle, impuissante sur le terrain même qu'elle avait choisi, aboutissait à un échec complet qui compromettait l'avenir » (p. 163).

Notre historien n'est pas tendre non plus, ni pour Bucer, ni pour Mélanchthon. De Calvin lui-même, impétueux, autoritaire (p. 285), jaloux de ses rivaux possibles (p. 294), M. Léonard ne trace pas un portrait sympathique !

Toutes ses faveurs sont réservées à Luther qui, dans ce livre, se taille d'ailleurs la part du lion, par rapport aux autres acteurs du drame du XVIme siècle. Le Réformateur de Wittenberg — M. Léonard l'affirme à plusieurs occasions — « représente toute la Réforme ». Cette prédilection de l'historien ne tient pas seulement à ce que le caractère et le tempérament de Luther lui apparaissent sans aucun doute plus aimables que ceux des autres personnages importants de la Réforme. Elle trouve sa justification d'abord dans des positions théologiques et doctrinales.

Qu'est-ce qui était en cause au XVIme siècle ? Pour M. Léonard, « le problème d'où naissait le malaise de l'Europe chrétienne, celui du salut, étant de nature essentiellement individualiste, demandait à être résolu par un homme, pour lui-même et pour chacun des membres de l'humanité », même si — ajoute aussitôt notre auteur — « cet homme, sorti d'une certaine nation et de certains milieux, ne devait pas tarder à être reconquis par eux » (p. 29).

La solution de Luther c'est, évidemment, « le salut par la foi », la formule étant prise « dans son sens le plus absolu » — ce qui, aux yeux de M. Léonard, la distingue de la position catholique et « humaniste » (p. 44). Cette découverte, Luther ne la fit sans doute pas d'un seul coup, même si l'*événement de la tour* cristallisa et éclaira brusquement des réflexions qu'il entretenait depuis plusieurs années. Ceci étant, on s'étonne un peu de voir M. Léonard fixer à la « crise religieuse » du Réformateur un *terminus a quo* et un *terminus ad quem* bien précis l'un et l'autre. Le *terminus a quo* se situe en 1505 : Luther « s'apprêtait à entreprendre les études de

droit désirées par sa famille lorsqu'un coup de foudre qui, sur une route, éclate à ses côtés, lui arrache un cri : *Au secours ! sainte Anne, je me fais moine !* » (p. 34). Le *terminus ad quem* est constitué, vingt années plus tard, par le mariage de l'ancien religieux augustin : « *Ne savez-vous pas qu'il est écrit : Tu aimeras ton père et ta mère ?* avait demandé (...) Hans Luther à son fils devenu moine malgré ses avertissements, et ç'avait peut-être été, on l'a dit, le commencement d'une des plus longues et dures crises spirituelles que raconte l'histoire religieuse. Le mariage de l'ancien prêtre en scella la fin » (p. 101). Et M. Léonard insiste sur ce point par une phrase de légende qu'il place sous le « Luther marié » de L. Cranach qui figure, à côté de sa femme, au Musée de Bâle : « Si le Réformateur a toujours ses yeux profonds, il est rajeuni (à 42 ans !) et déjà apaisé par son mariage » (p. 396).

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, même si la Réforme primitive est d'abord un mouvement *piétiste,* même si elle est beaucoup plus préoccupée de vérité et de salut que d'organisation chrétienne, Luther devra bien cependant proposer de grandes lignes ecclésiologiques. Et il vaut la peine de donner quelques détails sur la conception de Luther avant 1525, c'est-à-dire avant que la Guerre des paysans, en posant « le problème de la reconstitution d'une Eglise officielle et organisée, par le pullulement de doctrines et de communautés aberrantes » (p. 101), n'engage le Réformateur à rechercher une certaine discipline ecclésiastique contrôlée par le pouvoir séculier, qui engendrera rapidement « la délimitation et conservation d'une orthodoxie » et la « recréation d'une morale qui se durcit très tôt en moralisme » (p. 102).

Le Réformateur distingue « *la chrétienté spirituelle, intérieure,* la seule qui soit *véritablement l'Eglise* et la *création humaine* qu'est la *chrétienté corporelle, extérieure* » (p. 101). D'où M. Léonard conclut : « Premier grand principe de l'ecclésiologie protestante : l'Eglise visible n'est pas indispensable. Deuxième principe : l'Eglise visible n'est pas d'institution divine, mais humaine » (p. 101).

Les petits groupes pieux créés par la prédication, « dans lesquels le Réformateur voyait la forme nécessaire, mais suffisante, de l'Eglise visible » (p. 275) ou « la seule forme légitime de l'Eglise (p. 78) ne s'unissaient qu'en une sorte de congrégationalisme. *Congrégationalisme* : voici, après le piétisme, la deuxième caractéristique de toute la Réforme primitive. M. Léonard insiste avec prédilection sur ce point et sur son caractère universel. Il cite, par exemple, le projet datant de 1526, de François Lambert d'Avignon pour l'organisation de l'Eglise de Hesse : « L'Eglise ne devait contenir que des vrais croyants et pour cela exercer sur ses membres une très stricte discipline. Elle était dirigée, sur le plan local, par l'assemblée hebdomadaire des fidèles de chaque communauté, à laquelle les

femmes assistaient sans y prendre une part active. Cette assemblée décidait en matière dogmatique, choisissait et déposait les pasteurs et prononçait l'excommunication. Elle était présidée par le pasteur (ou évêque). Celui-ci, dûment entretenu par les fidèles, était aidé de diacres. La liaison des Eglises locales était constituée par un synode annuel et, dans l'intervalle des sessions synodales, par une commission des Douze ; trois visiteurs parcouraient les communautés... » (p. 104). Et M. Léonard, qui retrouve là le « spiritualisme » et le « congrégationalisme » originels de la Réforme, commente : « Ces ordonnances reflétaient (...) les idées de Luther, mais du Luther d'avant la Guerre des Paysans, du temps où il écrivait son traité *Q'une communauté chrétienne a le droit et le pouvoir de choisir la doctrine, de nommer et de révoquer son pasteur* » (p. 104).

Même constatation pour Zwingli : « Pour lui, comme pour Luther, l'Eglise etait essentiellement l'Eglise invisible, *la communion de tous ceux qui mettent leur confiance en Christ* » (p. 130). Il faut bien cependant réglementer l'Eglise visible : « Les textes connus des Actes, des Epîtres et de l'Apocalypse l'amenaient à trouver, comme Luther, Calvin et toute la première Réforme, la seule Eglise visible légitime dans chacune des Eglises locales, égales entre elles, souveraines, autonomes et bientôt réunies dans le cadre du canton, par le lien uniquement fédératif de synodes (...) Leur égalité est complétée par celle de leurs membres, le pasteur n'étant qu'un délégué au service de la Parole, et par l'égalité des pasteurs, en dehors de toute hiérarchie » (p. 131).

A propos de Calvin et de l'évolution de sa doctrine ecclésiologique, M. Léonard a beaucoup à dire. Certes il croit pouvoir affirmer que, malgré cette évolution, de la première à la dernière édition de l'*Institution chrétienne,* le Réformateur est resté fidèle au particularisme congrégationaliste. En effet si dans l'édition définitive (1559-1560) de son maître ouvrage Calvin parle d'une « Eglise universelle », il déclare aussi, relève M. Léonard : « Sous cette Eglise universelle les Eglises qui sont distribuées par chacune ville et village sont tellement comprises qu'une chacune a le titre et autorité d'Eglise » (p. 277, en note).

Mais, ce point mis à part, la pensée de Calvin sur l'Eglise s'est très considérablement développée au cours des années. M. Léonard le relève sans plaisir. Dans la première édition de l'*Institution chrétienne,* « l'Eglise n'a pas une place très considérable, et nous sommes bien en cela devant la première attitude de la Réforme, plus préoccupée de la vérité et du salut que de la vie chrétienne. Elle n'y tient même pas une place déterminée, bien à elle, car il en est question en plusieurs passages, dispersés, de cette édition. La vision qui en est donnée est proprement luthérienne, et retrouve

en cela la conception que s'en font les premiers réformés français. L'Eglise est le rassemblement des élus, *universus numerus electorum*. Par là, elle est invisible, et proprement inconnaissable » (p. 276).

Sa première expérience à Genève amena le Réformateur picard à substituer « à sa conception primitive, luthérienne et piétiste, de l'Eglise de convertis », « celle d'une Eglise pour convertir » (p. 283). Et, dans la *Confession de foi laquelle tous les bourgeois et habitants de Genève et sujets du pays doivent jurer de garder et tenir* (1537), « la réglementation ecclésiastique, purement circonstancielle pour Luther, devient de droit divin » (p. 287).

Dans la version de l'*Institution chrétienne* de 1539 (latin) et 1541 (français), la conception calvinienne de l'Eglise se transforme dans le sens d'une attention plus grande donnée à l'Eglise visible, moyen nécessaire d'accès à une Eglise invisible conçue comme mère et éducatrice autant que comme rassemblement des croyants » (p. 292). L'édition de 1543 du maître ouvrage de Calvin insiste, « à la suite de Bucer, sur l'Eglise visible, le ministère et la discipline ecclésiastique » (p. 300). Enfin, dans la version définitive de l'*Institution* (1559 latin, 1560 français), « l'Eglise (il s'agit maintenant presque uniquement de l'Eglise visible) devient *un des moyens extérieurs, ou aides, dont Dieu se sert pour nous convier à Jésus-Christ et nous retenir en lui* (...) mais aussi la *Mère de tous ceux dont Dieu est le Père* » (p. 306). M. Léonard voit dans cette affirmation la destruction du mystère de la sainte Trinité et conclut : « L'ecclésiolâtrie aboutit ainsi à la Quaternité » (p. 306).

L'*ecclésiolâtrie* constitue, la chose est claire, la bête noire de M. Léonard et il constate avec tristesse que, dès les débuts de la Réforme, maint théologien réformé y a succombé (p. 213), à l'inverse de Luther dans les préoccupations duquel l'Eglise ne tenait qu'une très petite place. C'est le cas, dans les dernières années de sa vie, de Capiton, passé de l'illuminisme « à un ecclésiasticisme encore plus voisin de l'ecclésiolâtrie que celui d'Oecolampade » (p. 170) : « L'Eglise prend pour lui une importance capitale (il retrouve l'*Extra Ecclesiam non est salus* de saint Cyprien). C'est le *corpus unius Christi unicum* et le trône de Dieu ; or ces images, que la Réforme applique ordinairement à l'Eglise invisible, Capiton les emploie à propos de l'*Ecclesia terrena, id est in terris agens*. La definition de cette Eglise visible est celle qui est couramment donnée par la Réforme, mais avec une addition essentielle : *ubi Evangelii verbum praedicatur et sacramenta exercentur per ministrum*. La structure de la phrase met l'accent sur ce *per ministrum*. Pour Luther, c'étaient les croyants créés par la prédication et les sacrements qui définissaient l'Eglise ; pour Capiton, c'est le clergé. Il est vrai que le ministre, appelé ordinairement par les hommes, peut l'être « extraordinairement par Dieu ». Mais il ne saurait y avoir

vocation divine que dans l'Eglise, pas plus qu'il n'y a de ministère efficace hors de l'Eglise » (p. 170-171). M. Léonard conclut : « Cléricalisme pur, négation du sacerdoce universel, annulation de la révolution luthérienne, et de toute la Réformation. D'ailleurs, les autres bases de celle-ci s'écroulent également : « La lecture privée de l'Ecriture, en dehors de l'Eglise » est « sans valeur »; «Le Christ ne veut pas être appréhendé par de vaines cogitations mais par sa Parole certaine, annoncée par les Apôtres et par leurs successeurs » ; « Je ne croirais pas à l'Evangile si je ne croyais pas à l'Eglise » (p. 171).

Mais, au jugement de notre auteur, ce n'est pas seulement Capiton qui est atteint du mal « ecclésiolâtrique ». Bucer, lui aussi, « s'étant laissé gagner par l'institutionalisme, s'y enlisait » (p. 173). Sans parler de Mélanchton qui, par souci de conciliation avec tout le monde y compris avec les catholiques, multipliait les« déviations ».

L'historien cédant parfois la plume au polémiste, M. Léonard n'hésite pas à déceler dans le monde contemporain les traces d'une même déviation et il fustige « une certaine ecclésiolâtrie protestante d'aujourd'hui » qui « veut voir partout l'Eglise dans l'Ecriture » (p. 276).

***

On sera peut-être surpris que, dans ce volume qui se veut « histoire » simplement, sans adjectif, nous relevions essentiellement ce qui concerne l'histoire des *doctrines* ; c'est qu'il nous semble que cette discipline est loin d'être absente d'un ouvrage dans lequel par ailleurs — nous l'avons noté à plusieurs reprises — les positions de M. Léonard apparaissent clairement.

Certes tout historien est libre de choisir son point de vue et nous reconnaissons ce droit à notre auteur. Nous nous demandons seulement si ses propres convictions ne l'ont pas amené, dans cette étude, non seulement à ne pas rendre pleine justice à Calvin — qui souffre, nous semble-t-il, de l'exclusive sympathie que M. Léonard éprouve pour Luther — mais, d'une façon plus générale, à donner de certaines conceptions de la Réforme, en particulier dans le domaine de l'ecclésiologie, une présentation unilatérale : par exemple, ne valorise-t-il pas de façon trop exclusive les indiscutables éléments piétistes et congrégationalistes par rapport à des éléments plus institutionnels et universalistes que certains des Réformateurs ont tenu aussi, sans pour cela d'ailleurs être infidèles au principe scripturaire ?

Ce caractère assez personnel de l'ouvrage n'est d'ailleurs pas pour en diminuer l'intérêt. Il est toujours tonique d'avoir l'occasion de dialoguer. Et le grand travail de M. Léonard est, croyons-nous, de nature à susciter bien des discussions.

Avant d'en terminer, on nous permettra de relever simplement quelques jugements qui, au fil de la lecture, nous ont un peu surpris. Celui-ci d'abord qui concerne les connaissances thomistes de Luther et celles de nos contemporains. Pour M. Léonard, le Réformateur allemand n'ignorait pas l'Aquinate : « Il était trop lui-même un professeur et un esprit averti pour ne pas avoir de ce maître, à la tradition toujours agissante, une connaissance vivante aussi valable que le néo-thomisme archéologique de nos jours » (p. 39). Et n'est-il pas un peu rapide d'écrire sans plus que, au Concile de Trente, « les Jésuites Laynez et Salmeron firent proclamer, contre les cardinaux Pole et Morone et le général des Augustins Seripando, *la justification par les œuvres* » (p. 250) ? Nous nous demandons également si, dans l'affaire des Indulgences, l'auteur n'a pas exagéré la part de l'hostilité entre Augustins et Dominicains (p. 51).

Par contre, nous avons apprécié ce que M. Léonard dit de la traduction de la Bible en langue vulgaire avant la Réforme et surtout du caractère *local* des interdictions conciliaires (p. 15). Et nous avons aimé aussi les belles pages qu'il consacre aux débuts *évangéliques* de la Compagnie de Jésus, même si elles sont destinées à faire ressortir les « déformations » postérieures ! (p. 238-239).

***

En guise de conclusion, nous laisserons nos lecteurs avec ce que M. Léonard lui-même appelle « un des plus beaux textes de la Réforme » (p. 144). Il s'agit de la profession de foi eucharistique de Boniface Amerbach, savant professeur de droit et membre d'une des familles les plus notables de Bâle, affirmant sa profonde conviction luthérienne en face du « spiritualisme » d'Oecolampade ou de Zwingli :

> « *Je déclare franchement que ce n'est pas par hostilité au gouvernement que je m'abstiens de paraître à la Cène. Je suis prêt à obéir dans toutes les affaires purement civiles et à donner mon sang et ma vie pour mes concitoyens. La raison qui m'empêche de communier c'est que je crois et confesse que, dans la Sainte Cène, le corps et le sang du Seigneur sont véritablement présents sous la forme du pain et du vin, et que c'est le corps et le sang du Christ qu'on distribue et qu'on reçoit.*
>
> *On me dit que les prédicateurs sont prêts à me rendre compte de leur doctrine, et que je dois m'en rapporter à eux ; mais tout cela est inutile. J'ai déjà lu tous les petits livres qu'ils ont faits, en latin et en allemand, et je les ai assez entendu prêcher. A tous leurs beaux discours, voici ma réponse. Personne ne mettra en doute que Jésus-*

Christ ne soit tout-puissant ; les paroles de l'institution sont claires ; voici bien longtemps que l'Eglise admet cette interprétation, et je ne peux pas m'imaginer que Jésus-Christ ait laissé si longtemps son épouse dans l'erreur. Ce sont là des choses qu'il faut croire tout simplement et sur lesquelles il n'y a pas à discuter. Sans doute la doctrine des prédicateurs me plairait plus et s'accorderait mieux avec ma raison. Mais Dieu me garde de laisser cours à ma raison dans les choses de la foi. Si on voulait s'en tenir à la simple raison, on ne croirait pas non plus qu'il y a une résurrection après la mort, et que le Dieu qui a fait les cieux et la terre ait daigné se laisser mettre en croix. Les prédicateurs disent qu'ils veulent répondre de moi devant Jésus-Christ, mais je les dispense très volontiers de cette responsabilité : chacun répondra pour soi-même ».

René BEAUPÈRE, o. p.

LES DISQUES

Musique et Cinéma

PROKOFIEV

Notre propos n'est pas ici de traiter la délicate question des rapports d'un film avec sa musique ; les documents sonores publiés sont rares. Mais à qui voudrait approfondir ce passionnant problème, nous conseillons chaleureusement la lecture du livre de M. Georges Hacquard, paru aux Presses Universitaires de France voici deux ans : *La musique et le cinéma.* Il reprend pas mal d'études ou de textes disséminés au hasard des revues spécialisées et situe clairement les différents points de vue sous lesquels envisager cette étude.

Parce qu'il est le seul grand musicien dont les œuvres cinématographiques sont enregistrées, nous devrons nous borner à Serge Prokofiev. Chose curieuse, son premier contact avec le cinéma coïncide avec son retour définitif dans son pays natal. En 1934, lorsqu'il décide de rentrer chez lui, il a en poche le contrat qu'il vient de passer avec le metteur en scène soviétique Feinzimmer. Il s'agit d'écrire la musique du film *Lieutenant Kijé.* C'est l'histoire d'un militaire qui a la particularité de ne pas exister. Né d'une erreur administrative, cet officier fictif endosse commodément les bévues commises par l'entourage d'un tsar, qui au gré de ses manies l'enverra en exil ou le comblera d'honneurs. On le fera se marier et remporter de grandes victoires ; mais le jour où Paul Ier voudra s'intéresser de trop près à son sort et le rencontrer, il ne restera plus que la ressource de lui trouver une mort glorieuse.

En 1935, Prokofiev reprenant la partition qu'il avait écrite pour ce film, la réorchestrait entièrement et en tirait une *Suite* de cinq tableaux : *Naissance,* qui s'ouvre par un appel lointain de la trompette et comprend un bref intermède lent chargé d'évoquer le cadre russe où se déroulera la carrière du lieutenant ; *Romance,* une longue phrase mélancolique qui revient à diverses reprises sous des parures

de timbres extrêmement diverses et habiles ; *Mariage,* qui s'ouvre et se clôt par quelques mesures d'une pseudo-marche nuptiale parfaitement emphatique et qui déroule entre-temps un air cocasse et ridicule ; *Troïka,* rappelant certains chants du folklore russe ; *Enterrement,* qui reprend et brasse ensemble les thèmes précédents. Le lien entre ces parties est du reste assuré par un court dessin mélodique, de caractère insaisissable, tantôt inquiétant, tantôt narquois, qui paraît être le symbole du personnage. En somme, une partition qui n'a rien de capital, mais permet d'apprécier le talent d'orchestrateur de Prokofiev et cette note d'ironie qui caractérise tant de ses pages. L'interprétation de l'orchestre symphonique de Chicago, dirigé par Fritz Reiner, est bonne et l'enregistrement très brillant (1 d. 30 cm., R.C.A. 630.466, avec, sur la deuxième face, *Le chant du rossignol* de Stravinsky).

Lieutenant Kijé n'était qu'un hors-d'œuvre. La véritable carrière de Prokofiev, musicien de cinéma, devait naître quand il rencontra Einsenstein. En 1938, celui-ci achève *Alexandre Newski.* Mais pour que cette épopée ait tout le relief nécessaire, il convient qu'une collaboration très étroite puisse s'instaurer entre metteur en scène et musicien. Eisenstein attend de Prokofiev — et il l'obtiendra — une musique qui soit « plus qu'une illustration, qui montre la marche intérieure des événements, leur structure dynamique ». Et il sera à ce point satisfait de la partition que, pour la scène centrale et magistrale de la Bataille, renversant la manière de faire habituelle, il montera son film à partir de la musique écrite par Prokofiev.

Celui-ci, un peu plus tard, allait reprendre les fragments épars pour les regrouper en une *Cantate* faite de sept parties. Le thème du film, c'est la lutte qui opposa les Russes, conduits par Alexandre Newski, aux chevaliers teutoniques : elle eut son terme dans une extraordinaire bataille sur un lac gelé au cours de laquelle les chevaliers, sous le poids de leurs armures, brisèrent la glace et furent engloutis. *La Russie sous le joug mongol* est une courte page qui débute de façon sombre, monotone et laisse sourdre une plainte discrète. Avec le *Chant sur Alexandre Newski,* les chœurs interviennent: dans un air clair et viril, ils célèbrent les exploits anciens de leur patrie. Et maintenant leurs adversaires : *Les croisés dans Pskov* nous les montrent pillant et dévastant ; leurs chants sont plus inquiétants et surtout l'accompagnement musical qui soutient les voix est d'une dureté et d'une complication qui fait contraste avec le tableau précédent. *Aux armes, peuple russe* fait alterner l'entrain et la tendresse. C'est ensuite la *Bataille sur la glace,* sorte d'enchevêtrement merveilleux d'où jaillissent les sonneries nettes des troupes russes ou les grondements sinistres du camp teuton : l'opposition, traduite d'abord par les chœurs, est ensuite exprimée par l'orchestre seul, et tout

s'achève sur un air russe doux et discret. *Le chant des morts* est confié à une soliste (contralto) : c'est une prière désolée et résignée. Enfin *L'entrée d'Alexandre Newski à Pskov :* on retrouve les chœurs du début, mais amplifiés, transformés par un riche vêtement orchestral qui leur donne un caractère triomphal et exubérant.

De cette musique sincère et puissante, les chœurs et l'orchestre de la Radiodiffusion de l'U. R. S. S., que dirige S. Samossoud nous offrent une interprétation d'une authenticité et d'un élan admirables (1 d. 30 cm., Chant du Monde LDX-A-8133). Avec cette partition et celle d'*Ivan le Terrible* (second fruit de sa collaboration avec Einsenstein), Prokofiev nous a offert la rencontre la plus parfaite, à ce jour, entre la musique et le cinéma.

Henri LAXAGUE

François SANSON

L E S L I V R E S

I. QUELQUES OUVRAGES SUR LE CINÉMA

1. Alain ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad,* Paris, Ed. de Minuit, 1961, 172 p., 9,90 NF.
2. Luchino VISCONTI, *Rocco et ses frères,* Paris, Buchet-Chastel, 1961, 332 p., 21 NF.
3. Mauro BOLOGNINI, *Le mauvais chemin* (*La Viaccia*), Paris, Buchet-Chastel, 1961, 236 p.
4. Jean SÉMOLUÉ, *Bresson* (Coll. Classiques du Cinéma), Paris, Ed. Universitaires, 1960, 192 p., 6 NF.
5. Jacques SICLIER, *Ingmar Bergman* (Coll. Classiques du cinéma), Paris, Ed. Universitaires, 1960, 192 p., 6 NF.
6. Louis DAQUIN, *Le cinéma, notre métier,* Paris, Les éditeurs français réunis, 1960, 292 p., 9,50 NF.
7. André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Coll. Septième Art), Paris, Ed. du Cerf, 3 vol., 1958, 1959, 1961, 180 p., 148 p., 184 p., 7,80, 7,50 et 9 NF.
8. Jean R. DEBRIX, *Les fondements de l'art cinématographique,* I : *Art et réalité au cinéma* (Coll. Septième Art), Paris, Ed. du Cerf, 1960, 190 p., 9 NF.
9. Jacques SICLIER, *Nouvelle vague ?* (Coll. Septième Art), Paris, Ed. du Cerf, 1961, 134 p., 7,20 NF.
10. Raymond BORDE et André BOUISSY, *Le néo-réalisme italien* (Coll. Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse), Lausanne, Clairefontaine, 1960, 164 p.
11. Pierre LHERMINIER, *L'art du cinéma* (Coll. Melior), Paris, Ed. Seghers, 1960, 632 p.
12. Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours,* 6ᵉ éd., Paris, Flammarion, 1961, 684 p., 28 NF.
13. Louis CHAUVET, Jean FAYARD et Pierre MAZARS, *Le cinéma à travers le monde* (Coll. A travers le monde), Paris, Hachette, 1961, 348 p., 19,80 NF.
14. Robert CLAUDE, Victor BACHY et Bernard TAUFOUR, *Panoramique sur le Septième Art,* Paris, Ed. Universitaires, 1959, 224 p., 10 NF.

15. *Du cinématographe au Septième Art* (Coll. Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse), Lausanne, Clairefontaine, 1959, 58 p.

16. Raymond DE BECKER, *De Tom Mix à James Dean*, Paris, A. Fayard, 1959, 280 p., 15 NF.

17. *Le cinéma, fait social*, Bruxelles, Institut de Sociologie Solvay, 1960, 292 p., 280 f. b.

18. A. AYFRE, p. s. s., *Le cinéma et la foi chrétienne* (Coll. Je sais, je crois), Paris, A. Fayard, 1960, 144 p., 4 NF.

19. G. COHEN-SÉAT et P. FOUGEYROLLAS, *L'action sur l'homme : Cinéma et Télévision*, Paris, Denoël, 1961, 167 p.

***

Dans ce cahier consacré au septième art, il nous a paru bon d'attirer l'attention de nos lecteurs sur la littérature et le cinéma. *Lumière et Vie* n'en a pas ou n'en a guère parlé jusqu'à présent. Cependant ce secteur de l'édition, encore presque inexistant il y a quelques années, est en train de se développer de façon considérable. Non seulement le nombre des volumes et des revues consacrés au septième art et à ses problèmes croît chaque année de façon très sensible, mais la qualité et l'intérêt d'une partie de ces publications augmente.

Notre brève chronique ne prétend en aucune façon être exhaustive. Nous ne ferons que signaler rapidement, en fonction des ouvrages que les éditeurs nous ont envoyés récemment, certaines pistes de recherches. Nous y joindrons une courte bibliographie de base. Avec ces indications, nos lecteurs pourront compléter eux-mêmes leur documentation suivant leurs goûts et leurs centres d'intérêt.

Depuis plusieurs années déjà, les éditeurs se sont préoccupés d'offrir à leurs lecteurs l'« histoire », c'est-à-dire le récit, de certains succès de l'écran : depuis le magazine à l'usage des midinettes jusqu'au roman tiré d'un film et visant un public plus « cultivé », en passant par les analyses plus ou moins développées et illustrées que l'on trouve dans les publications consacrées au cinéma.

Or, au printemps dernier, une revue a été lancée, qui se propose d'éditer mensuellement *in extenso* des scénarios de films, comme d'autres le font depuis longtemps pour les pièces de théâtre. Mais il existe aussi des livres répondant au même souci de publication *intégrale*. On ne s'étonnera guère de la chose lorsqu'il s'agit de films « littéraires » : il est normal que scénario et dialogues de *Hiroshima mon amour* aient été publiés par Marguerite Duras et qu'Alain Robbe-Grillet vienne d'éditer ceux de *L'année dernière à Marienbad*, en les faisant précéder d'une fort intéressante préface (1). Mais d'autres

œuvres ont droit, elles aussi, à des publications du même genre. Un éditeur a lancé récemment une collection qui compte déjà quatre titres : *Rocco et ses frères* (2), *La Viaccia* (3) et les deux très beaux films d'Antonioni : *L'avventura* et *La notte*. Outre le scénario, les dialogues, de nombreuses photographies, les volumes de cette collection contiennent une documentation sur le tournage, le metteur en scène, les principaux collaborateurs, etc. Ce sont des ouvrages précieux.

La collection « Classiques du Cinéma » a fait place récemment à deux metteurs en scène importants : Robert Bresson est présenté par Jean Sémolué (4) et Jacques Siclier commente les œuvres d'Ingmar Bergman (5).

J. Sémolué se qualifie lui-même d'« amateur » et non de « spécialiste », il ne s'arrête que peu (trop peu) à la technique. Cependant son étude sérieuse sera utile : c'est une analyse consciencieuse des quatre premiers films de l'un des plus remarquables réalisateurs français (l'ouvrage a été écrit avant la sortie de *Pickpocket* : c'est bien dommage, tant cette œuvre marque comme la pointe extrême de l'art de Robert Bresson). On aurait aimé cependant que l'auteur de ce livre prenne plus de recul et nous offre des vues synthétiques : le dernier chapitre nous laisse un peu sur notre faim.

Dans le flot des commentaires délirants ou absurdes consacrés depuis cinq ans à Ingmar Bergman, le travail de J. Siclier se recommande par sa modestie et son équilibre. L'auteur se contente d'analyser et de commenter brièvement, dans l'ordre chronologique, les principales œuvres du cinéaste suédois ; et il termine son étude par une « conclusion provisoire » qui ne conclut rien. C'est sagesse !

Avec *Le cinéma, notre métier* (6), c'est un metteur en scène qui s'exprime et se présente lui-même. Dans ce livre, Louis Daquin, le réalisateur de *Nous les gosses, Le Point du jour, Premier de cordée, Maître après Dieu, Bel-Ami*, etc., n'entend pas faire œuvre d'historien ou de critique. Il veut seulement exposer son « point de vue sur quelques problèmes essentiels ». Ce point de vue ne coïncide pas toujours avec le nôtre, loin de là. Mais ce n'est pas pour cela que le livre manque d'intérêt. On ne peut refuser le témoignage d'un homme du métier, même si — surtout si — ses idées ne recoupent pas les nôtres.

La très intéressante collection « Septième Art » a déjà publié une trentaine de petits volumes abondamment illustrés. Parmi les derniers parus, signalons comme plus spécialement aptes à faire réfléchir sur les problèmes esthétiques, moraux et spirituels du cinéma, les trois tomes des œuvres d'André Bazin. Sous le titre général *Qu'est-ce que le cinéma ?* on trouve, regroupés par genres, une partie des articles qu'André Bazin avait disséminés dans différentes publications. Le premier tome est sous-titré : Ontologie et langage ; le deu-

xième : Le cinéma et les autres arts ; le troisième : Cinéma et sociologie. A lire ces textes à la suite, on mesure mieux ce que la critique cinématographique a perdu lorsqu'André Bazin est mort : y a-t-il aujourd'hui beaucoup de critiques aussi respectueux, aussi fins, aussi équilibrés ? Nous hésiterions à citer des noms. Raison de plus pour relire ces pages dont certaines, écrites il y a dix ans ou quinze ans, se révèlent prophétiques.

Dans un autre volume de la même collection, Jean R. Debrix s'interroge sur *Les fondements de l'art cinématographique* (8). Il ne vise pas à étudier le vocabulaire, la grammaire, la syntaxe du cinéma, mais il cherche « quelles peuvent être sa sémantique, sa stylistique, son esthétique générale ». Son ouvrage se présente comme « un essai de *radiographie* du cinéma ». Ce volume, qui ne constitue encore que le premier volet d'un triptyque, analyse successivement l'espace et le temps, puis la couleur, le son, etc., enfin l'illusion et la réalité au cinéma.

Dans la même collection encore, une étude de Jacques Siclier : *Nouvelle vague ?* (9) retient notre attention. L'auteur fait d'abord l'historique de ce « coup d'état » dans le cinéma français. Il dresse ensuite un rapide catalogue des réalisateurs nouvelle vague, sans oublier quelques précurseurs. Enfin, brossant un tableau de l'univers bien restreint de la nouvelle vague, il s'interroge sur son avenir et justifie le point d'interrogation qui figure dans le titre de son intéressant ouvrage. « La *nouvelle vague,* écrit-il, ne propose que des films d'individus dont l'ouverture sur la réalité d'aujourd'hui est réduite. Après deux ans d'exercice, *son* cinéma est dans une impasse. Il perd peu à peu le bénéfice de ses conquêtes économiques. Le seul intérêt des films *nouvelle vague* est sociologique. Cela ne suffit pas à l'établissement d'un bilan positif ». Rien cependant n'est encore perdu : « La *nouvelle vague* a joué un rôle déterminant dans la transformation du cinéma français. Il ne dépend que d'elle-même, à présent, d'être autre chose qu'un serpent qui se mord la queue. Mais elle n'est pas le cinéma français à elle seule. La génération 60 ne s'est pas encore véritablement exprimée ».

Si, comme le dit justement Jacques Siclier, la nouvelle vague française ne constitue en aucune façon une « école », tel n'est pas le cas du néo-réalisme italien qu'étudient de leur côté Raymond Borde et André Bouissy (10). On sait pourtant les querelles qui, depuis 1950, se sont élevées autour de ce cinéma. Pour les auteurs, le seul but du néo-réalisme est « le témoignage social et le constat ». Mais ils estiment, comme Carlo Lizzani, que « le cinéma social sera communiste ou ne sera pas ». De tels présupposés les amènent évidemment à opérer des classifications, à nos yeux tout à fait contestables, parmi les réalisateurs italiens que l'on peut rattacher

de près ou de loin au courant néo-réaliste. Ils pensent que, depuis 1950 surtout, le néo-réalisme a été « pourri » par les « spiritualistes » et les « mystiques », ou par « la drogue du lyrisme chrétien » ou, plus simplement encore, par l'« humain », ce mot « qui ne signifie rien ». D'ailleurs, dès la préface, Freddy Buache ne laisse rien ignorer des positions partisanes qui s'affirmeront tout au long du livre. Que le néo-réalisme puisse être, chez certains réalisateurs, en même temps que la mise en cause de l'injustice d'un système social, une réflexion sur la condition humaine : voilà qui dépasse nos auteurs ! Ceci dit, pour marquer nettement notre désaccord, nous sommes très à l'aise pour souligner l'apport positif de ce travail : en particulier il replace de façon intéressante les réalisations cinématographiques italiennes des quinze dernières années dans le contexte historique, économique, politique et social de la péninsule et il dégage bien clairement les origines du néo-réalisme à partir des courants véristes de la litttérature italienne.

Dans *L'art du cinéma* (11) Pierre Lherminier a rassemblé des fragments plus ou moins longs de presque tous les « hommes de cinéma » (metteurs en scène, scénaristes, écrivains, voire acteurs), depuis soixante-cinq ans. C'est un bilan au travers duquel on lit comme en filigrane une histoire du septième art. L'auteur entend de la sorte réunir un dossier qui plaide en faveur de la *dignité* du cinéma. Rien n'est plus difficile sans doute que de composer une anthologie et inévitablement ce travail ne satisfera pas tout le monde. Si, pour notre part, nous l'avons trouvé très riche pour la période du cinéma muet, nous le trouvons plus contestable pour la suite : pourquoi une place si modeste à Alain Resnais ? Et aux jeunes réalisateurs des pays de l'Est ? La répartition des chapitres, elle aussi, pourrait être conçue autrement. Les photographies sont banales pour la plupart et leur choix est conventionnel. Mais nous aurions mauvaise grâce d'insister sur ces critiques. Sans aucun doute ce livre servira, comme le souhaite son auteur, d'instrument de travail et de réflexion.

L'*Histoire du cinéma mondial* de Georges Sadoul, professeur d'histoire du cinéma à l'IDHEC (12), est un « classique ». Cette sixième édition a été revue et augmentée en septembre 1960. C'est dire qu'elle est tout à fait à jour. Elle est enrichie de la bio-filmographie d'une centaine de cinéastes choisis parmi les plus grands ou les plus connus. L'index alphabétique est précieux. Voici un instrument de travail indispensable, même si l'on ne partage pas toujours les points de vue de l'auteur sur certains films ou certains metteurs en scène.

Le cinéma à travers le monde, de Louis Chauvet, Jean Fayard et Pierre Mazars (13) ne se situe pas sur le même plan que l'ouvrage de Sadoul. Ce n'est pas une histoire du septième art,

mais « une sorte de carte en relief » montrant « les grandes lignes de ce que fut le cinématographe depuis ses origines et, principalement, de 1945 à 1960 ». Le texte est forcément rapide : de l'ordre de la nomenclature plus que de celui de la réflexion. Quelques erreurs : par exemple, dans un tableau du cinéma italien, où ne figure d'ailleurs pas le nom du metteur en scène Lizzani, *La chronique des pauvres amants* est attribuée à Antonioni ! De plus l'ensemble de ce tableau est contestable : on se demande quel principe a présidé au choix des films. C'est une question que l'on se pose parfois pour le texte du livre. Mais il ne faut sans doute pas demander à cet ouvrage ce qu'il ne prétend pas nous fournir. Ses qualités sont d'être alerte, « journalistique » au bon sens du terme, et il est illustré de façon intéressante.

Panoramique sur le septième art (14) s'adresse à une classe grandissante de spectateurs : ceux qui ne sont ni les cinéphiles, lecteurs réguliers des revues spécialisées et habitués des ciné-clubs, ni la masse qui « va au cinéma » plus qu'elle ne va « voir un film ». Les auteurs visent donc le « grand public soucieux de culture ». Non seulement ils l'initient de façon intelligente à la technique et à l'esthétique du film, mais ils lui rappellent brièvement soixante années d'histoire du cinéma et terminent par l'évocation rapide de problèmes culturels et pédagogiques. L'ensemble est abondamment illustré. Certes la volonté de dire tant de choses en un petit volume et pour un public étendu impose des simplifications. Ces dernières ne nous ont pourtant pas paru outrancières.

Dans la collection de ses « Documents de cinéma », outre le volume sur le néo-réalisme italien que nous avons recensé plus haut, la Cinémathèque suisse a publié aussi une sorte d'introduction au septième art. Sous le titre *Du cinématographe au septième art* (15), elle a réuni cinq conférences prononcées à l'Université de Genève durant le semestre d'hiver 1957-1958. Ces textes ronéotypés ne nous sont pas présentés tels que le magnétophone les a livrés, ils ont été revus par leurs auteurs ; plusieurs d'entre eux souffrent toutefois à la lecture d'un style très oral. Freddy Buache traite du cinéma muet tandis que Jean Mitry étudie le passage délicat du muet au parlant, dans les années trente. De son côté, Pierre Kast parle de son métier de réalisateur, avant l'irruption de la « nouvelle vague » et les transformations qu'elle a introduites dans l'industrie et le commerce du cinéma français. Georges Sadoul, lui, parcourt le monde et met en relief la multiplication des cinémas nationaux : au moins cinquante pays aujourd'hui ont une production régulière et abondante de films ; il y a vingt ans, on n'en comptait guère que cinq ! Henri Agel, enfin, propose quelques réflexions sur le langage et le style cinématographiques.

Dans *De Tom Mix à James Dean* (16), Raymond de Becker

étudie le mythe de l'homme dans le cinéma américain. Outre les deux personnalités citées dans le titre, il caractérise psychologiquement et psychanalytiquement Rudolf Valentino, Charlot, Gary Cooper, Clark Gable, Humphrey Bogart et Marlon Brando, ou plutôt il propose une psychanalyse des U. S. A. à partir de ces quelques portraits. L'auteur ne se fait d'ailleurs pas d'illusion sur l'accueil que son étude doit recevoir : Il serait « surpris que l'homme moyen des Etats-Unis puisse se reconnaître dans cet ouvrage... Seuls des Américains méditatifs et n'ignorant pas l'introspection pourront sans doute reconnaître dans le portrait que leur offrent ces pages quelques-unes des forces qui s'agitent en leurs profondeurs et conditionnent leur avenir ».

La vision qui se dégage de l'homme américain « témoigne d'une évolution vers une plus grande acceptation du réel, vers une conscience plus lucide et, par conséquent, vers une liberté moins théorique », ceci étant lié à la fin, et du puritanisme et du matriarcat. Cette évolution positive est favorisée par un cinéma lucide. « Car, il faut le dire avec force, il n'existe au monde aucun cinéma... qui procède à une auto-critique aussi rigoureuse et dénonce avec tant de courage les propres modes d'existence de la société dont il est l'expression ». Cette affirmation, à laquelle nous souscrivons, justifie l'enquête de R. de Becker, même si l'on se sent quelque peu en désaccord avec l'image qu'il se fait de la psychologie inconsciente des peuples et avec son utilisation des symboles psychanalytiques.

Du 20 au 25 avril 1959, au cours de la XXVIIe Semaine Sociale Universitaire organisée par l'Institut de Sociologie Solvay (Université libre de Bruxelles), plus de vingt spécialistes de Belgique et de France, cherchèrent à intégrer le cinéma dans des perspectives sociologiques et à le situer dans le réseau complexe des relations sociales. C'est donc sous un angle de vue bien défini qu'ils abordèrent de nombreux aspects du « phénomène cinéma », depuis la valeur marchande du film jusqu'à son rôle comme instrument d'approfondissement et de diffusion des connaissances et comme moyen de communication entre les hommes, sans oublier sa place parmi les autres arts ou techniques et les problèmes que pose la formation de son public par les cinémathèques, les ciné-clubs, la critique, etc.

Il est dommage que les Actes de cette Semaine (17) aient conservé aux exposés leur style oral : cela rend la lecture de certains d'entre eux un peu difficile. D'autant plus que ce volume, malgré une inégalité inhérente à tous les ouvrages collectifs, contient d'excellentes pages de J. Durand, L. Chavance, D. Marion, E. Morin, P. Davay, G. Lyon-Caen, F. Robaye, etc. Tous ceux que préoccupe à juste titre l'influence considérable du cinéma sur notre civilisation auront intérêt à les méditer.

Le cinéma et la foi chrétienne, de l'abbé Ayfre (18) est un ouvrage fondamental. C'est une remarquable synthèse chrétienne sur le monde du cinéma (les acteurs, les hommes d'affaires, les réalisateurs), le monde du film (art et langage, image et réalité, transcendance et incarnation) et le monde des hommes (sociologie et morale, culture, apostolat). Aucun aspect important de l'univers du cinéma n'est oublié. Les positions de l'auteur, bien connu déjà des cinéphiles chrétiens et non chrétiens, sont fines et nuancées. Sa discrétion est telle qu'elle l'amène souvent à ne pas même citer le titre des œuvres qu'il critique ; peut-être certains lecteurs ne verront-ils pas toujours ce qui est en cause : ce serait grand dommage car les jugements de l'abbé Ayfre sont d'un remarquable équilibre. De plus, ce qui ne gâte rien, le livre est bien écrit et se lit avec facilité. On aurait aimé qu'éditeur et imprimeur se mettent au diapason et ne nous proposent pas une couverture de livre qui ne porte ni le même titre ni le même nom d'auteur que l'intérieur du volume !

René MAURICE

***

« Formés l'un et l'autre aux disciplines de la philosophie », les deux auteurs de *L'action sur l'homme* (19) sont allés diversement à la rencontre du monde actuel. L'un a pénétré dans l'univers cinématographique et a exploré la réalité complexe du film et ses effets sur l'homme contemporain ; il a proposé une méthode appropriée à cette investigation, la *filmologie.* L'autre a participé à la vie politique militante et a connu ainsi certaines formes d'unité et d'opposition de la pensée et de l'action. Il en a tiré une critique radicale des idéologies et une conception spécifique de la philosophie comme *pensée questionnante.* Rapprochant leurs expériences, ils ont cherché ensemble à comprendre le *devenir autre* de l'homme contemporain en partant du fait décisif et massif constitué par le changement du mode d'expression privilégié » (p. 7).

Sensibles avant tout à la transformation de l'homme, G. Cohen-Séat et P. Fougeyrollas peuvent se réclamer du projet prospectiviste, qui se propose, comme le recommandent les statuts du Centre international de prospective, d'unir tous les efforts « pour l'étude des causes techniques, scientifiques, économiques et sociales qui accélèrent l'évolution du monde moderne, et pour la prévision des situations qui pourraient découler de leurs influences conjuguées ». « Cependant », remarquent-ils, « on peut reprocher à la prospective de s'être attachée trop exclusivement jusqu'ici aux techniques d'action sur le monde et sur la matière, et de sous-estimer l'importance cruciale et capitale du processus par lequel change la *vision du monde* de

l'homme contemporain » (p. 20). C'est qu'en effet la vision du monde, qui décide de l'action de l'homme et qui doit permettre de la maîtriser, est elle-même modelée par une action technique, elle est le résultat de l'information visuelle. Dès lors, « l'action que l'homme doit chercher à exercer sur lui-même et sur le monde, dans un but d'émancipation, ne peut plus éviter de se soumettre à ces techniques (de l'information visuelle). De leur contrôle ou de leur désordre dépendront, pour une large part, le hasard ou la détermination de l'avenir humain » (p. 19).

Les premiers penseurs de la technique étaient parvenus à un schéma très simple, qui devait garantir la domination de l'homme sur sa propre action ; le contrôle des activités techniques paraissait suffisamment assuré par le savoir ; le seul problème était de multiplier autant que possible les hommes cultivés, assurés de leur représentation du monde et capables de guider la masse. L'homme cultivé est devenu aujourd'hui aussi démuni que la masse, étant soumis lui-même à des techniques d'information qui lui imposent une vision du monde qu'il ne domine pas. Ce qu'on appelait autrefois *culture,* — c'est-à-dire une compréhension du monde et de l'homme engendrée par l'intelligence —, et *technique,* — c'est-à-dire un savoir-faire contrôlé par une connaissance vraie, — tout cet humanisme classique est mis en suspens par une sorte de redoublement de la technique elle-même, qui se retourne vers son origine et la conditionne souverainement. Il n'y a d'avenir humain que dans la maîtrise de cette information visuelle par laquelle tout homme est structuré, qu'il le sache ou non.

Le petit livre de G. Cohen-Séat et P. Fougeyrollas, qui ne semble traiter *que* du cinéma et de la télévision, est donc en fait une *anthropologie,* un effort de compréhension de l'existence de l'homme contemporain. Plus précisément, la thèse essentielle développée par les auteurs est que le problème de l'information visuelle est identiquement le problème présent de l'homme : « On ne peut plus traiter valablement de l'information visuelle comme d'un secteur parmi d'autres de l'existence sociale, ni de ses techniques propres comme de techniques parmi d'autres. Ceux qui veulent envisager l'avenir des sociétés actuelles selon l'esprit de la *prospective* nous paraissent inévitablement conduits au dilemme suivant : *ou bien* reconnaître la place privilégiée des techniques de l'information visuelle dans l'avènement d'un avenir radicalement neuf, *ou bien* méconnaître, comme il semble que ce soit souvent le cas, cette place privilégiée et, du même coup, prolonger l'ancienne vue du monde dans la direction de l'avenir, ce qui serait le contraire de leur projet méthodologique » (p. 19-20).

Il est inutile de souligner plus longuement l'apport de cet essai et le profit qu'en peuvent tirer ceux qui s'intéressent à l'homme

et essaient de déchiffrer son histoire tourmentée. Il suffit d'ajouter que la thèse développée par les auteurs est appuyée sur des analyses vigoureuses, dont la densité est le seul défaut. Nous ne pouvons qu'énumérer le thème de chacun des trois chapitres : le premier étudie le retentissement humain de l'information visuelle, succédant à l'information verbale ; le deuxième est consacré à la civilisation de masse, à l'intérieur de laquelle les nouvelles techniques d'information exercent leur action ; le dernier analyse ces techniques elles-mêmes, qu'il s'agit de prendre en charge. Tout est ici digne d'intérêt. Signalons pourtant l'importance des pages consacrées au problème du contrôle ou de la censure des images filmiques (p. 145-151) elles conduiront le lecteur à se demander si tout ce qui a pu être tenté en ce domaine n'est pas éminemment fragile, sinon inopérant, dans la mesure même où l'on en reste à une conception périmée de la culture et de la société.

La première page déclare que les auteurs « n'ont pas cherché dans ce livre à proposer des solutions toutes prêtes... Ils ont voulu appeler l'attention sur les problèmes eux-mêmes et sur l'obligation pour ceux qui ont quelque responsabilité de pensée ou d'action, soit de les refuser comme problèmes en justifiant ce refus, soit de les reconnaître dans leur impérieuse validité ». Quelle que soit la position qu'adoptera le lecteur, il est certain qu'il sera devenu autre et portera un regard rénové sur l'histoire qui se déroule sous ses yeux.

J.-Y. JOLIF

***

Parmi beaucoup d'autres ouvrages ou publications, signalons particulièrement :

1) pour une introduction générale :

Henri AGEL, *Le Cinéma* (Casterman, 1954)

ID., *Les grands cinéastes* (Ed. Universitaires, 1959)

P. LEPROHON, *Présences contemporaines* (Debresse, 1957)

2) pour une étude sociologique :

E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Ed. de Minuit, 1956)

ID., *Les stars* (Ed. du Seuil, 1957)

J. DURAND, *Le cinéma et son public* (Sirey, 1958)

Revue *Esprit*, juin 1960 : *Cinéma français*

3) pour une étude des valeurs spirituelles :

PIE XII, *Encyclique* Miranda Prorsus (Bonne Presse, 1958)

Henri AGEL, *Le cinéma a-t-il une âme ?* (Ed. du Cerf, 1952)

Amédée AYFRE, *Dieu au cinéma. Les problèmes esthétiques du film religieux* (P.U.F., 1953)

H. AGEL et A. AYFRE, *Le cinéma et le sacré* (Ed. du Cerf, 1953).

II. DIVERS

Louis LIGIER, s. j., *Péché d'Adam et péché du monde,* t. I, Paris, Aubier, 1960, 319 p.

Le P. Ligier nous offre un livre de théologie biblique d'une rare densité. Partant du fait que les prophètes discernent à la source de tout péché un péché universel qu'ils nomment incrédulité, affirmation de soi, notre auteur reconnaît à travers certains passages scripturaires, notamment le psaume 51, que ce péché universel n'est pas lié à la seule responsabilité de l'individu : celui-ci, dès sa naissance, baigne dans un milieu corrupteur. L'individu participe d'une façon peu définie aux péchés des générations antérieures. Nous sommes, semble-t-il, tout proche de notre notion de péché originel, et cependant encore fort éloigné. Ce péché d'origine est entrevu à travers l'expérience d'Israël dans son exigence d'avoir un roi, c'est-à-dire de se gouverner seul, indépendamment des décisions de Yahweh. Selon notre auteur, c'est cette expérience qui a été projetée au début de l'humanité dans la faute d'Adam ; elle en explique le contenu en même temps qu'elle l'universalise.

Il est difficile de n'être pas d'accord avec le P. Ligier lorsque l'on est sous le charme de son argumentation, et lorsque l'on est séduit par son érudition. Mais à la réflexion, on se demande si la construction n'est pas trop logique et trop ingénieuse. Peu importe, au reste, ce livre est si riche d'aperçus et si vrai dans son intention fondamentale qu'il fera date dans l'étude théologique du péché d'origine.

Christian DUQUOC

James A. ROBINSON, *Le Kérygme de l'Eglise et le Jésus de l'histoire* (Nouvelle série théologique 11), version française d'Etienne DE PEYER, Genève, Labor et Fides, 1960, 156 p.

Etienne de Peyer nous offre une excellente traduction française d'un ouvrage, *Kerygma und historischer Jesus,* composé à partir des cours donnés à la faculté de théologie protestante de l'Université de Göttingen, en 1959, par James M. Robinson, qui est professeur de théologie et de Nouveau Testament à l'Ecole de théologie de Clarement (Californie du Sud).

Il traite la question de l'historicité de Jésus du point de vue de l'histoire de ce problème, en prenant comme base la littérature récente en langue allemande. En effet, l'attitude de R. Bultmann qui exclut la prédication de Jésus du domaine du christianisme primitif et la rejette dans le cadre du judaïsme, comme une simple présupposition de la théologie néo-testamentaire, provoqua, entre autres réactions, celle d'Ernst Käsemann qui présenta, en octobre 1953, un important travail sur le problème du Jésus de l'histoire. Ce texte fut le point de départ, parmi les exégètes et théologiens de langue allemande, d'une discussion extrêmement animée qui continue de battre son plein.

C'est à cette entreprise commune que James Robinson apporte son concours en examinant en particulier la place, la possibilité, la légitimité, la méthode d'une nouvelle exploration de la vie de Jésus, après que le *kérygme* soit venu se placer au plein centre de la théologie du XX[e] siècle. La nouvelle problématique ne vise ni à remplacer le kérygme par la prédication du Jésus historique, ni à démontrer historiquement la vérité du kérygme. Elle tend à éprouver par la critique interne la légitimité du recours à Jésus que revendique le kérygme, ceci se faisant par une comparaison entre la conception que le Jésus historique a de l'existence et celle qui est contenue implicitement dans le kérygme.

Dans le dialogue instauré entre la foi et l'histoire, J. A. Robinson marque un retour vers cette dernière et à ce titre son ouvrage, malgré certains schématismes, apporte du neuf.

René BEAUPÈRE

A. GEORGE, s. m., *Prier les Psaumes,* Paris, Equipes enseignantes, 1960, 194 p., 6 NF.

Il ne s'agit pas ici d'un livre de lecture, mais d'un guide de travail, voire même d'un ouvrage de méditation. Réunies autour des thèmes suivants : Dieu, le dessein de Dieu, les institutions du peuple de Dieu, le monde et l'homme, ces prières de l'Ancienne Bible sont situées dans leur prolongement néo-testamentaire et ecclésial. L'auteur ne sacrifie ni la vérité historique ni l'exégèse, au souci d'édification. La science ici ne s'oppose en rien à la piété, et ce n'est pas la moindre des louanges que l'on peut faire de ce petit livre que de reconnaître qu'il fait percevoir dans ces vieilles prières nos propres soucis et notre adoration.

Christian DUQUOC

J. ISAAC, *La révélation progressive des Personnes divines,* Paris, Ed. du Cerf, 1961, 209 p.

L'ouvrage réunit une série de conférences faites à des religieuses. Il est d'une lecture facile et d'une présentation claire. L'étude de la révélation progressive des Personnes divines, au moyen des noms dont le sens s'approfondit au cours de l'histoire biblique, est menée de façon éclairante. Elle évite un appareil trop scientifique, sans cependant laisser à désirer au point de vue de l'information critique. L'auteur étudie les thèmes principaux de cette Révélation : notion de paternité, de filiation, de Sagesse, de souffle et de Paraclet. Il établit fort bien que toute la richesse du contenu de ces thèmes, déjà présente dans l'Ancien Testament, est reprise sous un aspect plus personnaliste, à partir de la figure concrète de Jésus, dans le Nouveau Testament. Ce livre sera grandement utile aux laïcs et aux religieuses qui aspirent à une vraie culture théologique.

Christian DUQUOC

Gervais DUMEIGE, s. j., *La foi catholique*, Paris, Ed. de l'Orante, 1961, 572 p., 22, 50 NF.

Voici une sorte d'*Enchiridion* de Denzinger traduit en français. Des extraits de textes doctrinaux du magistère sont classés sous douze têtes de chapitres : les symboles de foi, la révélation, la tradition et l'Ecriture, Dieu un et trine, la création, le péché originel, Jésus-Christ, Marie, l'Eglise, la grâce, les sacrements, les fins dernières. Quelques brèves introductions et annotations historiques permettent de mieux « situer » les extraits qui, dans l'ensemble, nous paraissent bien choisis, de même que les traductions nous semblent fidèles, quoique sans lourdeur. Un index relève les citations bibliques et un autre établit une concordance entre ce volume et l'*Enchiridion* de Denzinger. Chaque chapitre est muni d'une sorte de table analytique et il en existe une également pour l'ensemble du volume. Nous sommes convaincu que cet ouvrage rendra les plus grands services aux chrétiens — qu'ils soient catholiques ou qu'ils ne le soient pas — désireux de connaître la doctrine de l'Eglise catholique et auxquels le latin, et surtout le latin ecclésiastique ou conciliaire, reste quelque peu hermétique.

René BEAUPÈRE

Romano GUARDINI, *Royaume de Dieu et liberté de l'homme* (Coll. Présence chrétienne), Paris, Desclée De Brouwer, 1960, 250 p.

On sait avec quelle lucidité R. Guardini met en lumière les questions que se pose l'homme contemporain, et prouve que le christianisme reprend cet homme là où il désespère de lui-même et de son destin. Ce livre, dont la traduction nous semble excellente, est un livre honnête : jamais l'auteur n'affirme que vivre chrétiennement aille de soi ; il sait qu'il est dur de croire en la Providence ; il sait le visage souvent mesquin que nous offre l'Eglise. Jamais dans ce livre on ne perçoit le ton de l'apologète. L'auteur ne ferme pas les yeux. Sa croyance n'a rien à craindre de la vérité cruelle. On pourrait croire à la lecture des titres de chapitres que son livre ne répète que des choses classiques : adoration, patience de Dieu, Règne de Dieu et liberté de l'homme, Seigneurie du Christ, Providence, etc. En réalité, il ne s'agit pas de répétition, mais de compréhension. Ce que l'on croyait savoir depuis longtemps apparaît dans une nouvelle lumière. Dans ces chapitres il y a une attention à chacun, et pas seulement aux intellectuels ; il y a une véritable tendresse pour ceux qui achoppent à la dureté de la vie, à l'inefficacité apparente de la foi, à la lassitude que cause le temps, au silence de Dieu. Certes, tous les chapitres ne sont pas de même valeur. Néanmoins tous soulèvent des questions que chacun se pose plus ou moins consciemment. Ce qui fait la vérité d'un tel livre, c'est l'accord qu'on y perçoit entre ce que l'homme est dans le quotidien, avec sa torpeur, son ennui, son scepticisme, sa lassitude, sa peur, son angoisse devant le désordre du monde et de l'histoire, et la réflexion chrétienne : rien n'est nié du réel et pourtant tout est sauvé. On ne saurait trop recommander la lecture d'un tel ouvrage.

Christian DUQUOC

Raymond HOSTIE, *Du mythe à la religion.* La psychologie analytique de C. C. Jung (Coll. Etudes Carmélitaines), Paris, Desclée De Brouwer, 1955, 232 p.

« Nous voulons éviter à tout prix le danger que présente l'analyse d'un seul aspect des vues de Jung ou d'un seul moment de sa lente et longue évolution » (p. 102). Ces lignes marquent la préoccupation majeure de l'auteur et rassurent le non-initié qui, recherchant un exposé assimilable de la pensée de Jung, se méfie à juste titre d'une simplification qui trahirait son objet. Fidèle à sa méthode rigoureusement empirique, Jung ne craint pas de contredire aujourd'hui ce qu'il affirmait hier, comme il l'avoue lui-même avec une belle loyauté : « Le travail en ce domaine est un travail de pionnier. Souvent je me suis trompé et j'ai dû me reprendre à plusieurs reprises. Mais je le sais, et pour cette raison je me suis réconcilié avec l'idée que la vérité sort de l'erreur comme le jour procède de la nuit » (p. 16). Le Père Hostie a voulu tenir compte de ce fait en étudiant l'ensemble de l'œuvre de Jung (qu'une bibliographie de 208 numéros arrêtée en 1954 présente en fin de volume) et en s'astreignant à une méthode strictement chronologique. Nous lui en savons gré, car cette présentation génétique aboutit à une mise en œuvre vraiment magistrale qui sera précieuse à tous ceux qui se sentent concernés par les découvertes de la psychologie des profondeurs dans le domaine religieux.

Le titre du livre, version française d'une thèse présentée à l'Université de Nimègue, ne correspond pas exactement au contenu : on s'attendait à trouver une étude du passage délicat du mythe à la religion. En réalité c'est le sous-titre qui importe : la partie la plus intéressante de l'ouvrage est la première (p. 1-100) où l'auteur expose avec une sympathie et une objectivité remarquables les essais successifs tentés par Jung pour se forger des outils mieux adaptés à la diversité déconcertante des réalités psychiques. Le point qui nous paraît le plus important est la découverte faite par Jung de la convergence surprenante entre les images spontanées surgies de l'inconscient dans le rêve et les mythes véhiculés depuis toujours par les religions.

Il faut convenir, et cela ne manque pas de créer un malaise chez les ethnologues comme chez les théologiens, que Jung ne s'intéresse aux problèmes d'ethnologie ou de théologie que dans la mesure où ils lui permettent de confirmer ses propres observations en cours d'analyses. Du moins a-t-il découvert une signification positive aux productions les plus étranges de l'animal religieux qu'est l'homme : les symboles. « Du point de vue métaphysique, on les avait rejetés comme étant erronés et faux. Du point de vue religieux, on les avait stigmatisés comme blasphématoires ou diaboliques. Et du point de vue scientifique, on les avait rejetés comme illusoires ou pseudo-scientifiques. L'établissement d'une science comparée des phénomènes et des représentations de la mythologie, de la gnose, de l'alchimie et des religions les plus disparates, est sans conteste l'apport le plus original que Jung nous a fourni pendant la seconde moitié de sa longue carrière scientifique » (p. 97).

Le « dialogue critique » (p. 11) entamé dans la seconde partie au sujet de la direction spirituelle ou des dogmes paraît moins approfondi. Le paragraphe consacré à ces curieuses figures que sont les « mandalas » serait devenu compréhensible à des non-spécialistes si l'on avait ajouté quelques illustrations hors-texte (voir dans « Trouble et Lumière », Etudes Carmélitaines, 1949, p. 115 ss, des reproductions de « mandalas »).

L.-M. ORRIEUX

Robert GUELLUY, *Vie de foi et tâches terrestres,* Paris-Tournai, Casterman, 1960, 201 p.

Ce livre est un recueil d'articles. Il ne faut pas y chercher une théologie des valeurs humaines : ce n'est pas le but de l'auteur. Le style est plus exhortatif que réflexif. Cela n'empêche aucunement que les remarques faites sont de grande valeur et témoignent d'une large expérience pastorale. Elles sont très concrètes et écrites dans un langage à la portée de tous. Toutefois, le fait que ce livre n'est pas de théologie a quelques inconvénients. Dans un domaine aussi délicat que le rapport entre ce monde et le Royaume, on ne dépasse guère un certain bon sens éclairé par la foi. On regrettera que les réflexions sur la souffrance et la Rédemption ne s'appuient pas sur une théologie plus élaborée. Cependant, si on ne se méprend pas sur l'intention de l'ouvrage, on aura grand profit à le lire.

Christian DUQUOC

Gustave THILS, *Primauté pontificale et prérogatives épiscopales.* Potestas ordinaria *au concile du Vatican,* Louvain, E. Warny, 1961, 104 p.

Jean-Pierre TORRELL, O. P., *La théologie de l'épiscopat au premier concile du Vatican* (Unam Sanctam 37), Paris, Ed. du Cerf, 1961, 336 p., 22,50 NF.

A la veille du second concile du Vatican, qui consacrera peut-être une partie de ses travaux à la place et au rôle des évêques dans l'Eglise, l'étude que présente le Chanoine G. Thils s'avère spécialement importante. Il s'agit d'une exégèse minutieuse des textes du premier concile du Vatican portant sur un point de rencontre entre la primauté pontificale et le pouvoir épiscopal : l'affirmation que le Souverain Pontife jouit sur tous les pasteurs et tous les fidèles, collectivement et individuellement, d'une juridiction universelle, « épiscopale, ordinaire et immédiate ». L'auteur éclaire très heureusement ces expressions en recourant à toutes les discussions conciliaires. Les conclusions qu'il présente au terme de son analyse attentive tendent à souligner l'importance qu'il y aurait, pour l'œcuménisme et tout simplement pour l'ecclésiologie, à présenter les données du premier concile du Vatican, non plus exclusivement dans la perspective « pontificale », mais aussi dans une synthèse « épiscopale », dont il propose les linéaments : « Les évêques

jouissent, dans leur diocèse, d'un pouvoir de juridiction « épiscopal », « ordinaire » et « immédiat », dont l'exercice « ordinaire » (au sens de *habituel*) leur est propre et exclusif. Ce pouvoir est certes intrinsèquement subordonné à la primauté universelle du pontife romain, lequel peut intervenir, soit par des lois universelles intéressant le bien général de l'Eglise, soit par des interventions particulières lorsque des circonstances spéciales se présentent en un diocèse et appellent l'intervention d'une instance supérieure. Mais ces interventions, du fait qu'elles concernent une Eglise particulière, ne peuvent en aucun cas porter atteinte — *officere* — à l'intégrité de l'autorité dont l'évêque est revêtu de droit divin ».

C'est précisement cette « synthèse épiscopale », réalisée au premier concile du Vatican, que le P. Torrell présente dans un nouveau volume de la collection *Unam Sanctam.* Ce travail a d'ailleurs été rédigé entièrement avant que son auteur ait pris connaissance de l'étude de G. Thils. Les conclusions de l'un et de l'autre divergent parfois assez nettement.

Le mérite de ce deuxième ouvrage est de procéder d'un dépouillement attentif et minutieux des Actes du concile et de prouver — citations et schémas comparatifs à l'appui — que, si la question de l'épiscopat ne tient qu'une place fort minime dans les documents promulgués par le concile, elle a préoccupé l'esprit de nombreux Pères tout au long de la discussion. Si l'on nous permet de faire une critique à ce très beau et très utile travail, disons que l'étude aurait certainement gagné à ce que son auteur prenne un peu plus de recul par rapport aux textes qu'il analyse avec tant d'acribie.

René BEAUPÈRE

Ils attendent le Concile (Cahiers du Témoignage chrétien XLIII), Paris, 1961, 78 p., 2 NF.

Le quarante-troisième *Cahier du Témoignage chrétien* donne le compte-rendu de l'enquête sur le futur concile du Vatican, à laquelle l'hebdomadaire procéda auprès de ses lecteurs durant l'hiver 1960-1961. Madeleine Garrigou-Lagrange présente de larges extraits des 271 réponses reçues aux questions portant sur : les raisons pour un incroyant de s'intéresser à cet événement, les problèmes les plus importants à traiter (dégagement de l'Eglise par rapport aux civilisations, unité des chrétiens, place des laïcs dans l'Eglise et authentique catholicité de cette dernière, etc.), les moyens de faire participer tout le monde à la préparation et à l'organisation du Concile, enfin la répercussion concrète dans la vie de chacun de l'annonce de ces grandes assises romaines.

Dans une courte post-face, le P. Congar commente ces réponses, de valeur très inégale, mais dont plusieurs, fort suggestives et très franches, méritent d'être méditées par tous ceux qui, à un titre ou à un autre, ont un rôle à jouer dans la préparation de la future grande assemblée du Vatican.

René BEAUPÈRE

Léopold WILLAERT, s. j., *Après le Concile de Trente : la Restauration catholique, 1563-1648* (FLICHE et MARTIN, *Histoire de l'Eglise,* tome XVIII), Paris, Bloud et Gay, 1960, 492 p.

Le dernier tome paru de la célèbre histoire de l'Eglise de Fliche et Martin répond au mieux à la vocation scientifique de la collection. Il s'agit, non pas tant de présenter à un public cultivé un exposé facile des événements, que de fournir aux professeurs et étudiants un instrument de travail. On peut avant tout y trouver un bon inventaire du matériel de recherches et un état des questions, y compris les silences de l'érudition. Dans ce tome, les bibliographies tiennent très souvent plus de la moitié de la page. Les études récentes sont mentionnées plus que les sources ; l'auteur s'est bien rendu compte qu'à l'échelle où son sujet le place, il serait illusoire de nous introduire directement aux textes d'époque, et que le meilleur service qu'il puisse nous rendre est bien de nous adresser aux meilleurs spécialistes.

Ne croyons pas pour autant être devant quelque catalogue sans vie. L'ouvrage s'intitule *La Restauration catholique* et l'auteur la comprend comme un courant qui à la fois revivifie la société ecclésiale, la recherche doctrinale et profite des élargissements de l'horizon missionnaire (sur ce point attendre le deuxième volume de ce tome).

Bien sûr, les amateurs de pittoresque seront déçus par la sécheresse des notices sur chacun des papes qui se sont succédés de 1563 à 1648. On pourra aussi regretter de savoir si peu de chose sur la vie du clergé inférieur. Mais l'historien reconnaîtra qu'il était trop facile de parler de ce qu'on connaît déjà fort bien et impossible de s'étendre sur ce qu'on connaît trop mal et il louera l'auteur de rechercher la « vie dans l'Eglise institutionnelle » au plan des évêchés et des ordres religieux.

L'étude de la pensée religieuse occupe plus de la moitié du livre. Elle est abordée sous un angle proprement historique ; l'auteur se soucie de restituer le substrat sociologique, les cadres, les mouvements de fond qui conditionnaient le travail des maîtres et des étudiants. D'autre part. un judicieux effort est apporté pour ramener toute problèmatique à l'état où elle fut au temps post-tridentin (cf. les bonnes pages sur l'influence de saint Augustin sur la Tradition et les traditions).

Le tableau de la vie intellectuelle catholique est non seulement équilibré mais assez neuf sur plusieurs points (précision sur l'histoire des séminaires, sur la persistance de l'humanisme « affectif » à la fin du XVI[e], sur l'existence de théologiens laïcs).

L'auteur ne traite directement que de l'Eglise catholique : il a eu soin d'expliquer pourquoi il laisse de côtés les autres confessions chrétiennes. Il le fait pour des motifs de pure méthodologie — qui ne peuvent vexer qui que ce soit. Par ailleurs, il est rendu hommage à la volonté proprement réformatrice du protestantisme.

Le P. Willaert ne craint pas de signaler les insuffisances de la Restauration catholique et les ombres de l'époque étudiée. Il nous

semble que sur ce chapitre il eût été bon d'insister un peu plus sur l'autoritarisme si desséchant de toute cette fin de siècle.

Regrettons un style parfois à clichés (p. 23 : « Les champs du Père de famille où se doraient des moissons inconnues », pour désigner les territoires de mission, et surtout « dans le séculaire encensoir catholique, la braise de la ferveur rougeoyait déjà d'une intensité retrouvée »).

Résumons-nous : un livre absolument indispensable à toute bibliothèque ecclésiastique, pleinement formateur au double point de vue de la méthode et de la réflexion historiques.

Régis GEREST

A. LATREILLE, E. DELARUELLE et J.-R. PALANQUE, *Histoire du Catholicisme en France,* tome II : Sous les Rois très chrétiens, Paris, Spes, 1960, 508 p.

En raison de plusieurs publications parfaitement à sa portée, un large public français a découvert que l'histoire de l'Eglise était chose bien intéressante. *Lumière et Vie* se doit de désirer que ce public s'oriente vers la lecture d'ouvrages tels que l'*Histoire du Catholicisme en France.* Nous présentons ici le tome II qui couvre la période 1200-1740. C'est une œuvre de véritables spécialistes, non de littérateurs. Fait relativement rare, ces spécialistes ont donné beaucoup d'attrait à leurs exposés. L'érudition ne leur a pas caché les hommes, peuple des paroisses aussi bien que grandes figures (on appréciera les portraits de saint Louis, de Michel de l'Hôpital, de Bossuet).

Nous avons aimé que la réhabilitation du catholicisme d'Erasme par plusieurs historiens contemporains soit portée à la connaissance du public. Le massacre de la Saint-Barthélemy, la Révocation de l'édit de Nantes sont traités sans concession ou lénifiant. Mais cette œuvre courageuse n'en donnera que plus aux catholiques l'amour de leur Eglise, qui y revit non seulement en ses luttes politiques et apparentes, mais dans les manifestations diverses de sa vie de foi.

Régis GEREST

Yvonne CHABAS, *Catholiques et protestants. Fin d'une controverse,* Paris, La Colombe, 1961, 198 p., 11 NF.

Ce volume, qui retrace à grands traits l'histoire du siècle de Louis XIV, insiste sur les négociations tendant à rétablir en France la paix religieuse et sur les controverses de Bossuet avec divers représentants du protestantisme : Claude, Leibniz... Madame Chabas entend montrer que la façon de faire du grand siècle est heureusement révolue et que l'œcuménisme contemporain, qui envisage la désunion et la réunion d'un point de vue plus explicitement chrétien, est aussi plus riche d'espoirs. Elle s'adresse aux protestants : « Au XVII[e] siècle nous vous avons dit : soumettez-vous et nous réfor-

merons. Au XXe siècle, un pape plein de sagesse, averti par l'expérience, songe à réformer premièrement pour réunir ensuite ; ce siècle, si lourd d'épreuves par ailleurs, a bien mérité de voir enfin le triomphe de la raison et de l'amour ».

Cette perspective est assez exacte. Malheureusement le livre ne va pas suffisamment au fond des choses et il est trop « approximatif », surtout dans le domaine théologique, pour bien servir l'honnête propos de son auteur.

René BEAUPÈRE

Jean RILLIET, *Le pasteur et son métier* (Coll. Les idées et la vie), Paris, A. Fayard, 1961, 179 p.

Riche d'une trentaine d'années de ministère, l'auteur rassemble dans ce livre des souvenirs, des conseils, des réflexions sur la vie pastorale. L'ensemble est simple et attachant. Peut-être un peu trop simple. Nous ferions volontiers, en effet, à J. Rilliet un reproche analogue — sur un plan plus général — à celui que, dans la préface qu'il a accordée à ce livre, formule discrètement le pasteur Marc Boegner : nous aurions aimé non seulement que J. Rilliet nous donne des indications plus précises sur la technique de son « métier », mais qu'il justifie de façon plus solide ses options et ses choix à propos de questions controversées à l'intérieur même du protestantisme d'aujourd'hui. Quelques références, souvent implicites et toujours courtoises, aux positions catholiques, sont, elles aussi, assez courtes.

René BEAUPÈRE

Heinz BRUNOTTE et Otto WEBER (éd.), *Evangelisches Kirchenlexicon,* Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1956-1959, 1736, 1794 et 1954 col.

Le mouvement œcuménique n'est plus seulement l'affaire de quelques réunions amicales. Il est désormais suffisamment entré dans les mœurs ecclésiales pour qu'une publication scientifique protestante l'inscrive parmi ses préoccupations majeures. C'est bien, en effet, l'un des buts du dictionnaire que nous recensons : « On mettra l'accent sur les relations entre les diverses Eglises, particulièrement sur l'aspect œcuménique de ces relations », écrivent les auteurs dans la préface. Et, ajoutent-ils, « c'est dans cette intention qu'il sera fait une large place à la doctrine et à l'histoire ».

L'intention a été respectée dans la réalisation : la plupart des articles sont « théologiques ». Quant aux articles historiques, ils visent principalement l'évolution des doctrines et des Eglises. On remarquera, ici encore, la volonté œcuménique. Ce n'est pas, en effet, l'histoire des seules Eglises de la Réforme que nous donne ce dictionnaire. Il porte une attention non moindre à l'histoire du catholicisme depuis la Réforme, et notamment à l'expansion des Missions catholiques outre-mer. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que les auteurs n'aient pas craint, dans un but d'objectivité, de faire appel

à des collaborateurs ou conseillers catholiques. Ils ont même poussé l'objectivité scientifique et la vérité du dialogue jusqu'à faire écrire un article sur le protestantisme par un théologien catholique.

Cette volonté œcuménique se retrouve dans les articles théologiques. Dans chacun d'entre eux, un paragraphe expose la doctrine catholique, et les nombreux sondages que nous avons faits (Eucharistie, Episcopat, Papauté, Eglise, Christologie, Pénitence, Indulgences, Justification, Foi, etc.) nous prouvent que celle-ci a toujours été exposée dans un grand respect et une parfaite objectivité. Les auteurs se réfèrent aux textes officiels et non pas aux manuels de seconde zone. Ils distinguent souvent entre l'enseignement essentiel et les déformations imposées à cet enseignement par l'histoire et la foi populaire. Cette honnêteté paraît davantage dans certains articles, notamment celui sur la foi et la justification. La doctrine catholique n'y est pas caricaturée, mais présentée comme elle le fut au Concile de Trente, et l'auteur reconnaît d'ailleurs que les points de litige entre protestants et catholiques ne sont plus liés à ces notions de mérites, de justification, de foi, d'œuvres, mais au rôle que l'Eglise possède dans le processus du salut. On ne saurait mieux situer le point de divergence entre catholicisme et protestantisme.

Cette volonté œcuménique qui se manifeste dans l'objectivité scientifique n'aboutit cependant pas à une compréhension toujours réelle du catholicisme. Ce n'est pas une des choses les moins étonnantes de ce dictionnaire que l'image qu'il procure, malgré une objectivité parfaite, d'une incompréhension parfois grande des présupposés catholiques. Tout se passe comme si l'auteur était incapable de sentir à quel point telle donnée dogmatique en catholicisme s'intègre par l'intérieur à tout le reste des données dogmatiques. Cette incompréhension se révèle la plupart du temps dans les critiques qui sont faites aux données catholiques. Il y a très souvent un décalage entre l'exposé objectif et la critique de cet exposé au nom d'une dogmatique non catholique. La critique porte alors sur une matérialité que le théologien catholique ne reconnaît pas pour sienne. La critique est presque toujours fonction d'une analyse dans laquelle la donnée catholique apparaît indéfendable. C'est qu'elle est alors jugée d'après des présupposés qui ne sont plus les siens et non d'après sa cohérence dans l'ensemble du dogme tel que le comprend le théologien catholique.

Ces remarques montrent combien un dialogue théologique est difficile. Il reste qu'un tel ouvrage apportera au lecteur protestant une documentation sûre, et au lecteur catholique une connaissance intéressante de réactions protestantes devant les données catholiques.

Nous voudrions mentionner un autre point qui nous paraît peut-être plus important que la volonté de dialogue œcuménique, pour l'avenir des relations entre les Eglises protestantes et catholique. Ce point est l'abandon de la théologie libérale. Il est important de noter que les articles doctrinaux maintiennent à peu près l'intégralité du Symbole des Apôtres, notamment en christologie. Que l'on compare une telle affirmation de foi avec les articles de la première édition du dictionnaire *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (R.G.G.) ! On mesurera le chemin parcouru dans l'aban-

don d'une théologie si critique qu'elle réduisait à une sorte de mythologie les affirmations centrales du Credo. Sans doute l'influence de K. Barth, à qui un long article est consacré, est-elle ici prépondérante. A notre avis, cette authenticité dans la foi nous apparaît plus significative qu'une volonté œcuménique qui n'aurait pas pour base une confession droite de Jésus-Christ.

Nous ajoutons pour conclure quelques remarques de type formel. La présentation typographique est impeccable. L'utilisation du dictionnaire est d'autant plus fructueuse que chaque article est suivi d'une bibliographie abondante. On peut regretter toutefois que, pour l'Ecriture Sainte, les bibliographies soient trop succinctes. On trouvera également dans ce dictionnaire des renseignements très circonstanciés sur les Missions protestantes, sur les sectes, et sur l'histoire de la théologie en Allemagne et dans les pays scandinaves. Nous croyons que rien qu'à ce titre il peut rendre de très grands services aux lecteurs français. Les auteurs nous ont donné là un instrument de travail de toute première valeur. Qu'ils en soient remerciés.

Christian DUQUOC

Jürgen DIESTELMANN, *Konsekration* (Luthertum 22), Berlin, Lutherisches Verlagshaus, 1960, 84 p., 4,80 DM.

August KIMME, *Der Inhalt der Arnoldshainer Abendmahlsthesen* (Luthertum 23), Berlin, Lutherisches Verlagshaus, 1960, 184 p., 9,80 DM.

Gottfried NIEMEIER (éd.), *Lehrgespräch über das Heilige Abendmahl*, Munich, Chr. Kaiser Verlag, 1961, 348 p.

Après un travail d'une dizaine d'années, la commission de la Sainte Cène de l'E.K.D. (Eglise Evangélique d'Allemagne) a publié, en novembre 1957, une série de thèses, dites thèses d'Arnoldshain, dans lesquelles se trouve exprimé ce que des théologiens de confessions luthérienne, réformée et unie, au sein de l'Eglise Evangélique allemande, « croient pouvoir répondre en commun aux questions concernant la nature, le don et la réception de la Sainte Cène, en se fondant sur les résultats des travaux récents de l'exégèse néotestamentaire ».

Pour définir le contenu exact de ces thèses, August Kimme dans le cahier 23 de « *Luthertum* » a mis en œuvre les explications d'un certain nombre de théologiens ayant participé à leur élaboration ou ayant été plus ou moins officieusement chargés de les présenter au public.

Pour contribuer au débat auquel ces thèses ont donné lieu, la thèse de Jürgen Diestelmann rappelle les positions de Luther sur la Sainte Cène et notamment sur l'efficacité des paroles de l'institution.

De son côté, Gottfried Niemeier a réuni, dans un copieux volume à l'impression serrée, les principales prises de position des instances ecclésiastiques et des théologiens protestants au sujet de cette élaboration d'un certain consensus.

Le débat dans son ensemble ne se situe pas tellement sur le réalisme et l'efficacité des paroles du Christ instituant la Cène que sur la signification exacte de la célébration par la communauté chrétienne du repas du Seigneur.

Un grand nombre de commentateurs reconnaissent que les théologiens membres de la commission de la Sainte Cène ont essayé avec un succès certain d'exprimer dans un vocabulaire renouvelé la réalité de la Sainte Cène et de dépasser les limites trop étroites des controverses interconfessionnelles pour puiser à la richesse des indications scripturaires. Mais beaucoup se sont demandé pourtant si une telle formulation d'une doctrine commune rend compte exactement du contenu objectif de la révélation biblique sur la Cène. On peut même parfois se demander, semble-t-il avec raison, s'il y a vraiment dans ces thèses un accord bien réel : chez les Luthériens comme chez les Calvinistes ces thèses ont soulevé, en effet, de nombreuses critiques. Les premiers surtout n'y trouvent pas suffisamment mise en lumière et même parfois quelque peu amenuisée la signification de la présence réelle que Luther lui-même, comme le rappelle Diestelmann, et à sa suite les confessions de foi luthériennes du XVI[e] siècle ont affirmée vigoureusement contre toute contestation.

De toute façon l'effort de l'Eglise évangélique d'Allemagne est fort intéressant en même temps que très significatif. Du point de vue œcuménique la méthode est riche d'espérance : c'est celle d'une lecture renouvelée de l'Ecriture Sainte, aussi ouverte et objective que possible.

François BIOT

Lutherische Generalsynode 1958 et *1959*, Berlin, Lutherisches Verlagshaus, 1959 et 1961, 296 p. et 306 p., le vol. : 14,50 DM.

Depuis plusieurs années, l'Eglise luthérienne d'Allemagne (*Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands*) publie régulièrement les Actes de ses synodes. L'intérêt de cette publication est double : d'une part elle permet de suivre de synode en synode les différents problèmes pastoraux, missionnaires ou intérieurs qui se posent au luthéranisme allemand et les réponses qui y sont données ; d'autre part ces Actes contiennent les conférences et exposés théologiques des synodes au cours desquels les participants ne se contentent pas de prendre des décisions pratiques et immédiates, mais consacrent une part importante de leur rencontre à une étude approfondie dans l'immense domaine de l'ecclésiologie. En 1958, cette étude a porté sur le mariage et sur l'évangélisation ; en 1959, c'est la « mission de l'Eglise dans le monde des peuples » qui a retenu l'attention des membres du synode.

Dans les Actes du synode de 1959, on retiendra très spécialement les conférences de deux grands missiologues protestants disparus depuis : le professeur Freytag et le docteur Hermelink. Dans les réflexions du professeur Freytag, on retrouvera l'idée, si souvent reprise actuellement dans le protestantisme, selon laquelle la mission appartient à l'essence même de l'Eglise. De ce fait c'est l'accomplis-

sement de la tâche missionnaire qui, selon le professeur Freytag, permettra de déterminer jusqu'à quel point l'Eglise Luthérienne d'Allemagne pourra être reconnue comme « Eglise ». De son côté le Dr Hermelink expose avec clarté et précision comment concrètement des communautés paroissiales peuvent contribuer réellement à la mission de l'Eglise.

François BIOT

Franz LAU (éd.), *Luther-Jahrbuch 1960*, Berlin, Lutherisches Verlagshaus, 1960, 152 p.

A côté d'un grand nombre de recensions d'ouvrages consacrés à Luther et de la liste des travaux concernant le Réformateur allemand parus en 1957, le *Luther-Jahrbuch* de 1960 contient trois articles importants.

La première étude est consacrée aux *Loci Communes* de Melanchton, par le professeur Wilhelm Maurer. Dans la seconde le professeur Lohse expose la christologie du jeune Luther.

La dernière, enfin, critique les travaux du Père Weijenborg, franciscain. Rendant hommage aux efforts de nombreux catholiques tels que le professeur Lortz, Franz Lau n'en est que plus à l'aise pour montrer la fausseté des conceptions par trop originales du franciscain : ce dernier pense pouvoir rendre compte de toute la vie et l'œuvre de Luther par la conscience mauvaise d'une faute grave ; l'entrée de Luther au couvent aurait été motivée entièrement par un simulacre de vocation basée sur un miracle que lui-même savait être faux.

Comme les tomes antérieurs, le *Luther-Jahrbuch* 1960 est un instrument de travail très utile pour tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre et à la vie de Luther.

François BIOT

Robert CORNEVIN, *Histoire des peuples de l'Afrique noire* (Coll. Mondes d'Outre-Mer), Paris, Berger-Levrault, 1960, 715 p., 30 NF.

L.-P. AUJOULAT, *Aujourd'hui, l'Afrique* (Coll. Eglise vivante), Paris-Tournai, Casterman, 1958, 400 p., 12 NF.

Abbé J. DESPONT, *Afrique, terre chrétienne ?* Paris, Ed. Saint-Paul, 1960, 220 p.

La mentalité courante identifie encore trop souvent l'histoire de l'Afrique Noire avec celle de sa colonisation, pour que nous ne soulignions pas l'importance du gros ouvrage que R. Cornevin vient de publier sous le titre d'*Histoire des peuples de l'Afrique Noire.* Sept cents pages d'une information très riche, où l'auteur, très au fait du monde africain pour y avoir longtemps vécu et exercé des responsabilités importantes, fait le point de nos connaissances actuelles sur le passé des divers peuples vivant au sud du Sahara. Traitant,

dans la première partie du livre, des problèmes posés par les « sources », la préhistoire, le peuplement primitif, les migrations, les influences étrangères, il aborde, cette mise en place terminée, l'histoire africaine elle-même. La deuxième partie s'arrête longuement à l'histoire de l'Afrique de l'Ouest ; celle de l'Afrique de l'Est, du Centre et du Sud fait l'objet de la troisième partie. Un index détaillé permet de ne pas se perdre dans une érudition parfois surabondante et une bibliographie très fournie complète heureusement l'ouvrage : classée selon l'ordre des chapitres, elle sera précieuse à ceux qui voudraient prolonger leur lecture. Au total un travail fondamental pour ceux que le passé de l'Afrique intéresse.

Ainsi, après son *Histoire de l'Afrique depuis les origines jusqu'à nos jours* et son *Histoire du Togo,* R. Cornevin poursuit-il avec bonheur une œuvre de grande portée : le monde négro-africain s'y voit justement restitué une « histoire » qu'on lui a longtemps refusée, où s'annoncent pourtant les traits propres de sa personnalité.

Cette attention accordée au passé de l'Afrique ne peut pas être séparée de cet « aujourd'hui » du monde, vis-à-vis duquel, portée en avant par un élan prodigieux, cette même Afrique cherche à se définir. C'est le grand mérite du Dr Aujoulat de nous montrer, comme de l'intérieur, ce monde africain écartelé entre un passé qui lui révèle son identité première et un avenir qu'il doit maîtriser et s'approprier en totalité s'il veut réellement survivre : ainsi l'Afrique est-elle « à la fois attentive au passé et tendue vers l'avenir, avide de technique et demeurée paysanne, éprise de vie moderne et spontanément absorbée dans son patrimoine sacré... ».

Après tant d'années consacrées au service de l'Afrique, l'auteur connaît trop bien ce dont il parle pour ne pas être écouté avec la plus grande attention. Il n'omet aucun des grands problèmes de l'heure : problème d'éducation pour une jeunesse rurale qui fuit les villages, pour une jeunesse intellectuelle désemparée devant son avenir ; problème social : civilisation mécanique et industrielle qui fait éclater les structures d'autrefois, surgir les villes-champignons et les prolétariats urbains ; problème de la ségrégation, problème de l'émancipation politique, des nationalismes ; problèmes religieux enfin. Tour d'horizon, on le voit, suffisamment complet pour constituer une excellente introduction aux problèmes africains du moment. Aussi ne peut-on que recommander cet ouvrage à ceux que préoccupent l'aujourd'hui de l'Afrique. Peut-on regretter cependant, c'est un détail, qu'aucune carte ne vienne au secours des connaissances géographiques du lecteur, parfois défaillantes !

La visée de l'abbé J. Despont dans *Afrique, terre chrétienne ?* est évidemment plus restreinte. L'auteur s'efforce seulement de faire le bilan de plus d'un siècle de travail missionnaire en Afrique. Sans doute n'y a-t-il pas lieu de s'abandonner à un optimisme exagéré : le dixième de la population africaine a reçu le baptême. Toutefois l'effort actuellement fourni en tant de secteurs divers, catéchèse, formation d'un clergé autochtone, scolarisation, action catholique et apostolat des laïcs, assistance hospitalière et charitable, laisse bien augurer d'une Eglise africaine devenue majeure et capable d'apporter

une réponse évangélique aux problèmes qui sont ceux de l'Afrique contemporaine. La documentation de l'ouvrage est abondante : elle offre à coup sûr une bonne approche des problèmes posés par la christianisation actuelle du continent africain. Un supplément dactylographié (cartes, croquis, tableaux, statistiques détaillés) est à la disposition de ceux qui le désirent.

Bertrand LUNEAU

Maurice QUEGUINER, m. e. p., *Introduction à l'Hindouisme* (Coll. Lumière et Nations), Paris, Ed. de l'Orante, 1958, 310 p.

Emile GATHIER, s. j., *La pensée hindoue*. Etude suivie d'un choix de textes (Coll. Les univers), Paris, Ed. du Seuil, 1960, 222p.

La composition simultanée de ces deux introductions à l'hindouisme (*l'imprimatur* du second volume est de 1958) est un signe de l'intérêt renouvelé porté à l'hindouisme dans les milieux catholiques : l'une et l'autre sont l'œuvre de missionnaires, membres d'instituts religieux depuis longtemps présents en Inde.

Le T. R. P. Queguiner est actuellement supérieur général des Missions Etrangères de Paris. Son but est de présenter aux catholiques un exposé assimilable de l'hindouisme : tentative périlleuse si l'on songe à l'extrême complexité d'un effort religieux poursuivi depuis des siècles à l'échelon d'un continent, et exprimé dans une littérature luxuriante, où convergent les intuitions les plus contradictoires. Il fallait choisir : le parti adopté semble à première vue surprenant. Après une courte revue des sources, nous sommes initiés d'abord aux rites, puis à la morale et aux voies de salut ; vient ensuite une présentation des sectes classiques et des réformismes contemporains ; après quoi les grandes lignes de la métaphysique hindoue sont synthétisées autour de la question fondamentale de la réalité ultime en face de la réalité relative du monde et de l'homme.

La lecture de ce livre demande un réel effort qui suppose du temps. Les aspects multiples de la religion hindoue sont examinés dans une perspective chrétienne, avec le maximum d'objectivité possible à un croyant en face d'une foi aussi « totalitaire » que la sienne : en achevant cette lecture, on est heureux de trouver un glossaire, car l'abondance des termes sanscrits utilisés déroute à la longue ; il aurait fallu transformer ce lexique en table détaillée des matières, qui permettrait une utilisation plus aisée de cette somme si déconcertante pour une logique occidentale.

L'ouvrage du R. P. Gathier, actuellement professeur à la Grégorienne, est d'accès beaucoup plus facile ; il se limite d'ailleurs à la pensée hindoue, ce qui risque de faire oublier la part capitale des rites. L'exposé est clair, bref, précis, selon l'ordre historique. Une première partie étudie les sources littéraires ; une seconde partie présente les interprétations des philosophes classiques et des penseurs modernes ; enfin un choix assez abondant de textes introduits en quelques mots avec référence au corps de l'ouvrage permet de se rendre compte par soi-même de la justesse d'un inventaire nécessairement simplifié.

Pour un non spécialiste, l'hindouisme apparaîtra sans doute dans sa complexité déroutante comme un essai presque désespéré pour échapper à l'implacable loi des transmigrations imposée à la conscience religieuse par la doctrine morale de la fructification des actes opposée à la constatation empirique de la distribution inégale des joies et des maux. Le mystère du mal a tourmenté aussi l'âme juive : Jérémie, Job et maints psaumes s'y affrontent sans trouver de solution. Aussi bien l'issue ne se trouve-t-elle que dans un autre mystère, celui de Jésus « en agonie jusqu'à la fin du monde ».

Est-il possible de dégager de cet effort extraordinaire une technique simplement humaine mise au point par une expérience millénaire ? Le R. P. Gathier pose le problème à propos du yoga. Sa réponse (p. 107-109) paraîtra peut-être un peu rapide.

L.-M. ORRIEUX

Germain LESAGE, o. m. i., *La nature du droit canonique*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1960, 224 p.

La question de la nature du droit canonique intéresse l'ecclésiologue aussi bien que le canoniste. Aussi, la publication de la thèse de doctorat présentée à la Grégorienne par le P. Lesage viendra-t-elle compléter heureusement les quelques rares travaux déjà parus. Le droit canonique étant lié à la sacramentalité de l'Eglise, il constitue un droit très spécial qui relève plutôt de la théologie de l'Eglise que de la théologie morale. Cela, l'auteur l'a mis en valeur tout au long de son exposé, et c'est son grand mérite, qui va de pair avec ses qualités de théoricien du droit en général.

Les quatre causes lui ont fourni un plan commode : le but, l'auteur, la structure et le contenu du Droit canon. Chaque partie comporte exactement cinq chapitres divisés eux-mêmes en trois articles (deux exceptions cependant : le chap. II en a quatre, le chap. XX, deux). La documentation est abondante, sinon complète. C'est ainsi que de Pio Ciprotti, nous aurions aimé voir mentionnées les *Lezioni di Diritto canonico, Parte generale,* parues en 1943, et qui se réfèrent évidemment aux articles antérieurs de l'*Archivio.*

Sur quelques points, nous sommes en désaccord avec le P. Lesage. Il affirme à la p. 178 que « la presque totalité du *Codex juris canonici* est du droit privé ». Il n'a pas manqué d'auteurs pour affirmer, au contraire, qu'il n'y avait pas de droit privé dans le Code. Nous pensons qu'en fait, il y en a fort peu : car nous estimons que le droit des sacrements est du droit public, puisque les sacrements sont les principales « *res* » confiées comme en dépôt à l'Eglise par son Fondateur. L'Eglise n'est-elle pas, d'ailleurs, comme société, structurée par ces mêmes sacrements ? Et puisque, en tout cas, le partage entre le droit public et le droit privé est très difficile à établir, nous avouons préférer le critère du P. Bender, pour ce qui concerne la distinction entre le for externe et le for interne. Au for interne, on croit le sujet sur parole, et c'est ce qui le caractérise ; mais rien n'empêche qu'un acte de for interne puisse avoir des conséquences

sociales (p. 175). Enfin, diviser les fonctions de la juridiction en fonctions législative, judiciaire et coactive oblige à faire entrer la juridiction volontaire ou administrative dans la fonction législative, ce qui nous paraît être une très grave confusion. Il est intéressant de noter à ce sujet que l'expression « *potestas coactiva* » du can. 335, § 1 est devenue dans le Code oriental « *potestas exsecutiva* » (*De personis*, can. 399).

Paul SOULLARD

Sylvestre CHAULEUR, *Histoire des Coptes d'Egypte*, Ed. du Vieux Colombier, Paris, 1960, 212 p., 12 NF.

Sans prétendre faire œuvre originale, le P. Chauleur, qui a longtemps résidé en Egypte où, parmi d'autres activités, il dirigeait *Les cahiers coptes*, nous donne avec ce livre une intéressante histoire des Coptes, ainsi que quelques notations sur leur littérature et leur art. On pourra prolonger cette étude en utilisant la bibliographie que l'auteur a rassemblée à la fin de son travail.

En cette période de préparation au concile, ce volume aidera certainement à faire mieux connaître une des Eglises d'Orient.

René BEAUPÈRE

Owen CHADWICK, *The mind of the Oxford Movement*, Londres, Black, 1960, 239 p., 21 sh.

Le Dr Chadwick, professeur d'histoire ecclésiastique à l'Université de Cambridge, a réuni dans ce volume des extraits de textes des principaux animateurs du Mouvement d'Oxford qui, au siècle dernier, exerça une si profonde influence sur une partie de l'Eglise anglicane. Ces textes datent, pour la plupart, de la période durant laquelle la pensée du mouvement était la plus cohérente : entre 1833 et 1841. Pour la même raison, O. Chadwick emprunte ses citations aux premières éditions des œuvres de Newman, afin d'éviter les corrections introduites par l'auteur lui-même dans les éditions ultérieures.

Les fragments choisis — prose et poésie — sont de longueur inégale : quelques-uns ne comportent que quelques lignes ; d'autres s'étendent sur une dizaine de pages. Ils sont répartis en trois chapitres: la foi, l'autorité de l'Eglise, la sanctification.

Dans une introduction d'une soixantaine de pages, O. Chadwick, après avoir rappelé rapidement l'existence et l'histoire de la tradition Haute-Eglise dans l'anglicanisme, réussit à faire une brillante synthèse sur le Mouvement d'Oxford. Il présente ses trois principaux animateurs : Newman, plus intellectuel ; Keble, plus pastoral ; Pusey, plus soucieux de la vie de dévotion. Il étudie ensuite la doctrine des *Tracts* et l'influence du mouvement.

Voici un livre qui sera très utile à tous les lecteurs soucieux de mieux connaître une époque et un courant de pensée très importants dans l'Eglise anglicane.

René BEAUPÈRE

Redécouverte du jeûne, ouvrage collectif sous la direction du P. RÉGAMEY, o. p. (Coll. Sagesse du corps), Paris, Ed. du Cerf, 1959, 450 p.

Quel livre surprenant nous a donné le P. Régamey ! Un passionnant plaidoyer pour une valeur exaltée par la tradition de l'Eglise et notamment sa liturgie, et pourtant pratiquement négligée aujourd'hui. Un avertissement rigoureux à ne pas « redécouvrir » effectivement le jeûne sans se plier à des conditions quasi irréalisables.

Aussi bien, sortons-nous de cette lecture (comme d'autres ouvrages du P. Régamey) à la fois excités et accablés. On voit mieux l'idéal, sa beauté, ses justifications, car on a entendu des exégètes, des théologiens, des sociologues, des médecins (première partie de l'ouvrage : données de la tradition et des sciences), on a pris contact avec l'expérience des spirituels, chrétiens ou non, comme Gandhi (deuxième partie : témoignages et réflexions), on a, avec la synthèse du P. Régamey, noué tous les fils (troisième partie : pour revaloriser le jeûne). Mais, cet idéal, on le voit impossible à atteindre ou presque. Car les difficultés sont abordées avec franchise : est-il possible de jeûner sérieusement dans une vie soumise au régime du rendement par la socialisation du travail, à l'extraversion anarchique par la multitude des informations sur la vie du monde ? A cet égard, la note du Docteur Trémolières (p. 151-152) est l'un des pivots de l'ouvrage.

Certes, en cette matière comme en d'autres, le P. Régamey répondra : faites le possible, « le peu qui soit possible », et ce sera beaucoup. Expérimentez modestement pourvu que ce soit en vérité, et de tout cœur. C'est pourquoi, finalement, le livre n'est pas étouffant. On nous fait découvrir que, de soi, le jeûne est ambigu : tout dépend de la volonté du jeûneur : il peut ou bien se laisser maigrir, ou bien, après un jeûne sévère, compenser allègrement, ou bien s'éveiller vitalement en Dieu, ou bien dormir. Le jeûne n'est donc vrai que s'il est l'acte spirituel, raisonnable et fraternel, d'une personne. Alors, il construit. Sinon, il est néfaste. A chacun donc de chercher sa voie en se faisant guider. On le voit, le P. Régamey n'a voulu nous donner aucune recette et n'a pas improvisé une casuistique moderne du jeûne ; son livre reste ouvert et nous laisse libres. Mais son appel ne nous laisse pas indifférents : il renouvelle en nous la conscience d'avoir à vivre au régime de la rédemption.

Claude BOURGIN

A.-M. CARRÉ, o. p., *Conférences de Notre-Dame de Paris* : 1959, le vrai visage du prêtre ; 1960, le sacerdoce des laïcs ; 1961, prêtres et laïcs, apôtres de Jésus-Christ, Paris, Ed. du Cerf, trois vol. de 180 p., le vol. 6 NF.

Il est inutile de présenter longuement les conférences de Carême données à Notre-Dame de Paris par le P. Carré : elles constituent une vibrante présentation du christianisme sous l'angle fondamental du sacerdoce. En effet, après avoir traité du sacerdoce du Christ et du sacerdoce des ministres qui sont chargés d'actualiser sa grâce

parmi les hommes, le P. Carré consacra les conférences de 1960 au sacerdoce des laïcs. Ayant ainsi précisé ce que sont les chrétiens, il pouvait, en 1961, parler de leur apostolat qui est celui de l'Eglise entière, prêtres et laïcs.

Soulignons l'intérêt de cette édition en volumes : elle tient compte des derniers instants de préparation du prédicateur, mais aussi de ses improvisations au contact de l'auditoire. On y trouvera donc un texte plus développé et plus proche du lecteur, sans compter les références des citations, qui ne manquent pas d'intérêt.

Claude BOURGIN

Documents catéchétiques, Paris, Ed. Céfag, 1960-1961, le fasc. : 7,80 NF., abonnement annuel (4 fasc.) : 28 NF.

Nous avons présenté naguère le fascicule des *Documents catéchétiques* consacré à l'Unité des chrétiens (cf. n° 46, p. 126). Depuis, cette revue a publié plusieurs nouveaux ensembles : la Passion du Christ et les lieux saints, l'ordination des prêtres, le temps des témoins (IIe et IIIe siècles), le cycle liturgique, la confirmation, visages de la prière, les missions. Textes (du P. Papillon, du P. Dalmais, de Mgr Marchand, etc.) et photographies s'allient pour faire de cette publication un utile instrument de travail.

René BEAUPÈRE

Aline COUTROT, *Un courant de la pensée catholique : l'hebdomadaire « Sept »* (Coll. Rencontres 61), Paris, Ed. du Cerf, 1961, 336 p., 9,90 NF.

Ce travail mené dans le cadre du cycle supérieur d'études politiques de la Fondation nationale des Sciences politiques n'intéressera pas seulement les amateurs de la « petite histoire » ou les hommes qui, de mars 1934 à août 1937, ont vécu la belle aventure de *Sept.* Beaucoup d'autres, en particulier ceux qui, à cette époque, jouaient encore à la marelle, découvriront avec un réel profit ce journal dont l'influence sur le destin religieux de notre pays a été si profonde que l'auteur lui-même ne craint pas d'écrire : « L'histoire de *Sept* présente en raccourci tout ce dont vivra le catholicisme français après la seconde guerre mondiale ». C'est précisément à cause du caractère exemplaire de la page d'histoire étudiée que nous aurions aimé un travail allant encore plus au fond des choses. Mais il nous faut déjà être reconnaissants à A. Coutrot d'avoir mis sous nos yeux un dossier édifiant.

René BEAUPÈRE

Le Gérant : J.-Y. JOLIF
Imprimerie Artistique P. Jacques, Aix-les-Bains (Savoie)
Dépôt légal : 4me trimestre